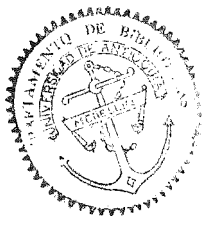


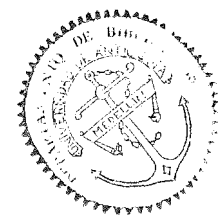
PSICOLOGÍA DEL ARTE

...Nadie ha determinado hasta el presente lo que puede el Cuerpo... Se dirá que es imposible atribuir únicamente a las leyes de la Naturaleza, considerada sólo corporalmente, las causas de los edificios, de las pinturas y demás cosas de esta especie que se hacen sólo por el arte del hombre, y que el Cuerpo humano, si no estuviese determinado y dirigido por el Alma, no hubiera podido edificar un templo. He demostrado ya que no se sabe lo que puede el Cuerpo o lo que se puede sacar de la consideración de su naturaleza propia...

BARUCH SPINOZA
Ética, parte III, Proposición 2, Escolio.

PSICOLOGÍA DEL ARTE

LIEV SEMIÓNOVICH VIGOTSKI



PSICOLOGÍA DEL ARTE

BREVE
BIBLIOTECA DE REFORMA
BARRAL EDITORES
BARCELONA, 1972

Título de la edición original:

ПСИХОЛОГИЯ
ИСКУССТВА

Traducción del ruso de
Victoriano Imbert

© de la edición original:

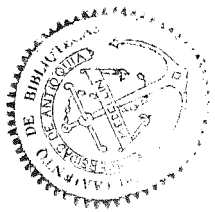
MEZHDUNARODNAJA KNIGA — Moscú, 1970

© de los derechos en lengua castellana
y de la traducción española:

BARRAL EDITORES — Barcelona, 1970

Depósito Legal: B. 18724-1972 Printed in Spain

301.15
V69p
E/3



PRÓLOGO

Este libro pertenece a la pluma del eminente científico Liev Semiónovich Vigotski (1896-1936), creador, dentro de la psicología soviética, de una original corriente científica basada en la teoría de la naturaleza sociohistórica de la consciencia humana.

Vigotski escribió la *Psicología del arte* hace cuarenta años, cuando empezaba a crearse la ciencia psicológica soviética. En aquella época se luchaba contra la psicología abiertamente idealista, dominante en el principal centro de investigación psicológica, el Instituto Psicológico de la Universidad de Moscú dirigido por el profesor G. I. Chelpánov. En el transcurso de aquellas luchas que se desarrollaron bajo el signo de la reestructuración de la psicología científica sobre las bases del marxismo, tuvo lugar una amplia consolidación de los psicólogos progresistas y de los representantes de otras ramas científicas vecinas.

Cuando en enero de 1924, tras el segundo Congreso psiconeurológico, el profesor K. I. Kornilov se hizo cargo del Instituto de Psicología, entraron en éste nuevos elementos. Muchos de ellos tan sólo iniciaban su camino en la psicología; entre éstos se hallaba Vigotski que por aquel entonces tenía ventiocho años.

Vigotski ocupó un modesto puesto de científico adjunto (entonces se decía: colaborador de segunda categoría) y desde el primer momento desarrolló una asombrosa actividad; presentó numerosos informes en el Instituto y en otros centros científicos de Moscú, dio conferencias a los estudiantes, efectuó trabajos experimentales con un grupo pequeño de jóvenes psicólogos, y escribió mucho. Ya a principios de 1925 publicó un brillante artículo que conserva plenamente su vigencia: «La consciencia como problema de la psicología de la conducta»,[1] en 1926 aparece su primer

007516(3)

gran libro *Pedagogía psicológica,* y casi simultáneamente una investigación experimental dedicada al estudio de las reacciones dominantes.[2]

Dentro de la psicología científica Vigotski era entonces un hombre nuevo y, puede decirse, inesperado. Para el propio Vigotski la psicología hacía tiempo que se había convertido en algo entrañable, ante todo debido a su interés por el arte. De esta forma, el paso de Vigotski a la especialidad de psicólogo poseía su propia lógica interna. *Psicología del arte,* libro de transición en el sentido más completo y preciso de la palabra, deja constancia de esta lógica.

En la *Psicología del arte* el autor resume sus trabajos de los años 1915-1922 y extrae las conclusiones pertinentes de ellos. Al mismo tiempo, este libro prepara las nuevas ideas psicológicas que supusieron la aportación fundamental de Vigotski a la ciencia y a cuyo desarrollo dedicó toda su ulterior vida, desgraciadamente demasiado breve.

Es preciso leer históricamente la *Psicología del arte* en sus dos vertientes, como psicología del *arte* y como *psicología* del arte.

Al lector especialista en arte no le será difícil reproducir el contexto histórico de este libro.

La estética soviética daba entonces sus primeros pasos. Era aquella una época de revisión de los viejos valores en que se iniciaba el gran «examen» en la literatura y el arte: en los círculos intelectuales soviéticos reinaba una atmósfera creada por tendencias contradictorias; no se habían pronunciado todavía las palabras «realismo socialista».

Si se compara el libro de Vigotski con otras obras sobre arte de principios de los años 20, es fácil ver que aquél ocupa un lugar particular. El autor se refiere a obras clásicas: fábulas, novelas, tragedias de Shakespeare. Su atención no se siente atraída por las discusiones en torno al formalismo y el simbolismo, los futuristas y el «Frente de izquierdas».[3]

La cuestión principal que se plantea tiene un significado más amplio, más general: qué es lo que hace a una obra artística, qué la convierte en obra de arte. En efecto, se trata de una cuestión fundamental, e ignorándola no se pueden apreciar debidamente los nuevos fenómenos que surgen en el arte.

L. S. Vigotski se acerca a las obras de arte como psicólogo, pero como psicólogo que ha roto con la vieja psicología subjetivo-empírica. Por esta razón se pronuncia en su libro contra el tradicional *psicologismo* en la interpretación del arte. Ha elegido un método objetivo, analítico. Su intención era recrear, mediante el análisis de las peculiaridades de la estructura de la obra de arte, la estructura de aquella reacción, o actividad interna que la obra de arte provoca. Ahí estaba para Vigotski el camino que le permitiría penetrar en el secreto del valor imperecedero de las grandes obras,

hallar la causa por la cual la epopeya griega o las tragedias de Shakespeare continúan, de acuerdo con las palabras de Marx, «procurándonos todavía un placer estético», y teniendo, en cierto sentido, «el valor de normas y modelos inaccesibles».[4]

Era preciso, ante todo, limpiar aquel camino, apartar muchas soluciones erróneas que por aquel entonces se proponían en la literatura más difundida de la época. Por este motivo, una parte no desdeñable del libro de Vigotski está dedicada a la crítica de los puntos de vista unilaterales acerca de la especificidad de la función humana y social del arte. Se muestra contrario a reducir el arte a su función propiamente cognoscitiva, gnoseológica. Si el arte ejerce efectivamente una función cognoscitiva, se trata de una función de conocimiento peculiar, realizada por procedimientos peculiares, y no únicamente de un conocimiento de imágenes. La utilización de la imagen, del símbolo, no crea por sí misma la obra de arte. Lo «pictográfico» y lo artístico son fenómenos muy distintos. La esencia y función del arte no residen en una forma autónoma, ya que la forma no existe independientemente y no posee valor en sí. Su verdadero valor se descubre únicamente cuando la examinamos respecto al material que transforma, «reencarna», según la expresión de Vigotski, y le da nueva vida en el contenido de la obra artística. Precisamente desde estas posiciones el autor arremete contra el formalismo en el arte, a cuya crítica dedica todo un capítulo de su libro («El arte como procedimiento»).

Pero, ¿quizá la especificidad del arte consista en la expresión de vivencias emocionales, en la transmisión de sentimientos? El autor rechaza igualmente esta solución. Se pronuncia contra la teoría del contagio a través de los sentimientos y contra una comprensión puramente hedonista de la función del arte.

Desde luego, el arte «trabaja» con sentimientos humanos y la obra artística encarna en sí este trabajo. Los sentimientos, emociones, pasiones, forman parte del contenido de la obra de arte, pero en ella *se transforman*. Al igual que un procedimiento artístico provoca la metamorfosis del material de la obra, puede provocar asimismo la metamorfosis de los sentimientos. El significado de esta metamorfosis de los sentimientos consiste, según Vigotski, en que éstos se elevan sobre los sentimientos individuales, se generalizan y se tornan sociales. De este modo, el significado y función de una poesía sobre la tristeza no reside en transmitirnos la tristeza del autor, contagiárnosla (esto sería triste para el arte, observa Vigotski), sino en plasmar esta tristeza de tal forma que al hombre se le descubra algo nuevo, en una verdad más elevada, más humana.

Únicamente a costa de un gran esfuerzo del artista puede lograrse esta metamorfosis, esta elevación de sentimientos. Pero dicha labor se halla

oculta tanto para el investigador, como para la introspección del artista.

El investigador no se encuentra ante este trabajo, sino ante su producto, la obra artística, en cuya estructura se cristalizó el trabajo. Se trata de una tesis muy precisa; la actividad humana no se volatiza, no desaparece en su producto; simplemente pasa de la forma de movimiento a la forma de existencia u objetividad (*Gegenständlichkeit*).*

El análisis de la estructura de la obra de arte representa el principal contenido de la *Psicología del arte,* de Vigotski. Habitualmente, el análisis de la estructura se relaciona en nuestra consciencia con la imagen de un análisis puramente formal, abstraído del contenido de la obra. Pero en Vigotski el análisis de la estructura no se abstrae del contenido, sino que lo *penetra.* Pues el contenido de una obra no lo constituye el material de ésta, su fábula; su *verdadero* contenido es su contenido activo: aquello que determina el carácter específico de la vivencia estética que provoca. Entendido de esta forma, el contenido no se introduce desde fuera en la obra, sino que el artista lo *crea* en ella.

El proceso de creación de este contenido se cristaliza, se graba en la estructura de la obra, del mismo modo que, pongamos por ejemplo, una función fisiológica se graba en la anatomía del órgano.

La investigación de la «anatomía» de una obra artística descubre la multiplicidad de planos que la actividad equivalente a ella posee. Ante todo, su verdadero contenido exige la superación de las propiedades del material en que se encarna, de aquella forma material en la que adquiere su existencia. Para transmitir el calor, la vivacidad y plasticidad del cuerpo humano, el escultor escoge el frío mármol, el bronce o la madera de estructura laminar; la figura de cera pintada nada tiene que hacer en un museo de arte; más bien es una obra para un panóptico...

Sabemos que, a veces, la superación de las propiedades reales de la materia de la que se crea la obra del artista alcanza grados insólitos; parece como si la piedra de la que fue esculpida la Nice de Samotracia estuviera desprovista de masa, de peso. Esto podría describirse como «resultado de la reencarnación de la materia en la forma». Pero esta descripción es totalmente convencional, ya que lo verdaderamente determinante es lo que se halla *tras* esa forma y lo crea: es decir, el contenido realizado en la obra de arte, su *significado.* En Nice es el impulso de vuelo, el júbilo de la victoria.

El objeto de la *Psicología del arte* son las obras literarias. Su análisis se presenta particularmente difícil debido a que su materia es la lengua, es decir, una materia semántica, pertinente al contenido en ella encarnado.

* Marx.

Por esta razón, en la obra literaria lo que realiza su contenido puede coincidir con este mismo contenido. De hecho, es precisamente aquí cuando tiene lugar la «reencarnación» de la materia, pero no una «reencarnación» de sus propiedades reales, no del aspecto «fásico» de la palabra, como hubiera dicho más tarde Vigotski, sino de un aspecto interno, de sus significados. Pues el significado de la obra artística es parcial y en eso se eleva sobre la indiferencia de los valores lingüísticos.

Uno de los méritos de L. S. Vigotski, es el brillante análisis que ofrece de la superación del «prosaísmo» de la materia lingüística, de la elevación de sus funciones en la estructura de las obras literarias. Pero se trata únicamente de un plano del análisis, plano que se abstrae de lo principal que encierra en sí la estructura de la obra. Lo principal es el movimiento que Vigotski denomina movimiento de «contrasensación». Es precisamente este movimiento el que crea la eficacia del arte, el que engendra su función específica.

La «contrasensación» consiste en que el contenido afectivo de la obra se desarrolla en dos direcciones opuestas, pero que tienden a un punto concluyente. En este punto concluyente tiene lugar una especie de corto circuito que resuelve el afecto, una transformación, una clasificación del sentimiento.

Vigotski recurre al término clásico de *catarsis* para denominar ese movimiento interno fundamental que se cristaliza en la estructura de la obra. Sin embargo, el significado de este término en Vigotski no coincide con el valor que le atribuye Aristóteles; tanto menos se asemeja a ese significado vulgar que ha adquirido en el freudismo. Para Vigotski, la catarsis no supone simplemente una superación de tendencias afectivas reprimidas, la liberación de «impurezas» mediante el arte. Se trata, más bien, de la solución de ciertos problemas de la personalidad, del descubrimiento de una verdad más humana, más elevada, de los fenómenos y situaciones de la vida.

En su libro, Vigotski no siempre acierta a encontrar conceptos psicológicos precisos para expresar su pensamiento. En la época en que se escribió aún no se habían elaborado estos conceptos; aún no se había creado la teoría de la naturaleza sociohistórica de la psique humana, no se habían superado los elementos de una actitud «reactológica» que defendía K. N. Kornílov; tan sólo empezaba a esbozarse a rasgos generales la teoría concreto-psicológica de la consciencia. Por esta causa, Vigotski expresa a menudo *sus* pensamientos con palabras que *no son suyas*. Recurre frecuentemente a las citas, incluso de autores cuyos puntos de vista le eran básicamente extraños.

Como se sabe, la *Psicología del arte* no se publicó en vida del autor.

¿Es esto fruto de la casualidad, resultado de una coincidencia de circunstancias desfavorables? Esto es poco verosímil. No hay que olvidar que en los pocos años que transcurrieron después de escribir la *Psicología del arte,* Vigotski publicó cerca de cien trabajos, incluida una serie de libros, empezando por *Psicología pedagógica* (1926) y terminando con *Pensamiento y lenguaje* (1934), publicado ya después de su muerte. Fue más bien debido a razones de tipo interno que Vigotski no volvió a dedicarse prácticamente a temas de arte.[5]

La causa era, al parecer, doble. Cuando Vigotski estaba ultimando el manuscrito de *Psicología del arte,* ante él ya se abría interiormente un nuevo camino en la psicología, ciencia a la que atribuiría un valor clave, fundamental para la comprensión de los mecanismos de la creación artística y para la comprensión de la función específica del arte. Era preciso recorrer aquel camino para terminar su obra sobre psicología del arte, para expresar aquello que había quedado sin decir.

L. S. Vigotski veía claramente el carácter incompleto de la obra. Al iniciar el capítulo dedicado a la exposición de su teoría de la catarsis, advierte: «Queda fuera de los límites de este trabajo el desarrollo del contenido de esta fórmula de arte como catarsis...». Para llevarlo a cabo, dice Vigotski, son precisas ulteriores investigaciones en diversas ramas del arte. Pero no se trataba únicamente de una extensión de lo ya hallado a una esfera de fenómenos más amplia. En ese único artículo posterior, mencionado anteriormente sobre psicología de la creación del actor (fue escrito en 1932), L. S. Vigotski no sólo aborda una nueva rama del arte, sino que lo hace desde posiciones nuevas, desde posiciones determinadas por una comprensión sociohistórica de la mente humana, aspecto este que en los trabajos precedentes solamente se esbozaba.

Excesivamente breve y dedicado además al problema especial de los sentimientos escénicos, este artículo se limita, por lo que a cuestiones más amplias de la psicología del arte se refiere, a enunciar algunas tesis de carácter general. Sin embargo, estas tesis son de gran importancia. Descubren retrospectivamente aquello que en la *Psicología del arte* se encuentra en forma latente.

Las leyes de encadenamiento y refracción de los sentimientos escénicos deben desarrollarse, dice Vigotski, en el plano de la psicología histórica y no naturalista (biológica). La expresión de sentimientos del actor realiza la comunicación y se inserta en un sistema *sociopsicológico* más amplio; tan sólo en él puede el arte realizar su función.

«*La psicología del actor es una categoría histórica y de clase*» (el subrayado es del autor)[6]. «Las vivencias del actor, su vida, se manifiestan no como funciones de su vida anímica personal, sino como un fenómeno de

significado y valor sociales y objetivos, que sirven como fase de transición de la psicología a la ideología» [7].

Estas palabras de Vigotski permiten vislumbrar una especie de punto final de sus aspiraciones: comprender la función del arte en la vida de la sociedad y en la vida del hombre, como ente sociohistórico.

La *Psicología del arte* de L. S. Vigotski no es un libro desapasionado, sino creador, y exige una actitud creadora hacia él.

En los cuarenta años que han transcurrido desde que la *Psicología del arte* fue escrita, los psicólogos soviéticos han hecho mucho junto con Vigotski, y después de él. Por esta razón, algunas de las tesis psicológicas del libro deben interpretarse actualmente de forma distinta, desde las posiciones de los actuales conceptos psicológicos sobre la actividad y la conciencia humana. Sin embargo, esta tarea exige una investigación especial, y por supuesto, no puede efectuarse en el marco de un breve espacio.

El tiempo ha desechado muchas cosas del libro de Vigotski. Pero a ningún libro científico se le puede exigir la verdad en última instancia, no se le puede exigir soluciones definitivas para todos los tiempos. Tampoco se le puede pedir eso a las obras de Vigotski. Pero lo fundamental no es eso: lo importante es que las obras de Vigotski conservan su valor científico, se reimprimen y continúan atrayendo la atención de los lectores. ¿Se puede decir lo mismo de muchas investigaciones de las que citaba Vigotski en los años 20? De muy pocas. Y eso hace resaltar el valor de las ideas psicológicas de Vigotski.

Creemos que su *Psicología del arte* compartirá la suerte de otros trabajos suyos: entrará a formar parte de la ciencia soviétiva.

A. N. Leontiev

DEPARTAMENTO

NOTAS

1. En *Psicología y marxismo,* Leningrado, Moscú, 1925.
2. En *Problemas de la psicología moderna,* Leningrado, 1926.
3. El Frente de izquierdas, más conocido por las siglas LEF (*Levii front iskusstva* — Frente de izquierdas del arte) constituyó un movimiento artístico de vanguardia en la Rusia Soviética postrevolucionaria. Militaron en él algunos de los más destacados escritores y artistas soviéticos de la época. (*N. del T.*)
4. Marx, Engels, *Sobre arte y literatura.* Madrid, Ciencia Nueva, 1968; pág. 101.
5. Sólo se conocen su artículo «La psicología moderna y el arte», revista *Sovetskoie iskusstvo* (Arte soviético), 1928, y el ensayo que a modo de epílogo figuraba en el libro de P. M. Jakobson, *Psijologuiya stsenicheskij chuvst aktiora* (Psicología de los sentimientos escénicos), Moscú, 1936.
6. Vigotski, L. S., «K voprosu o psijologuii tvorchestva aktiora» (En torno a la psicología del trabajo del actor), en Jakobson, P. M., *op. cit.,* pág. 204.
7. *Ibíd.,* pág. 211.

PREFACIO

Este libro ha surgido como resultado de una serie de trabajos pequeños, más o menos importantes, sobre arte y psicología. Tres investigaciones literarias sobre Krilov, Hamlet [1] y la composición de la novela, han formado la base de mis análisis, así como una serie de artículos y notas en revistas [2]. Aquí, en los respectivos capítulos se ofrecen únicamente unos breves resúmenes, un sumario de estos trabajos, ya que resulta del todo imposible presentar en un artículo un análisis exhaustivo de Hamlet, lo cual exigiría un libro aparte. La búsqueda de una salida de los cambiantes límites del subjetivismo ha determinado en igual grado los destinos de la estética y de la psicología rusas de estos años. Esta tendencia al objetivismo, a un conocimiento científico preciso, y desde un punto de vista materialista, en ambas ciencias, ha sido lo que ha motivado este libro.

Por un lado, la estética necesita cada vez más de unos fundamentos psicológicos. Por su parte, también la psicología, al tender a explicar la conducta en su totalidad, no puede dejar de sentirse atraída por los complejos problemas de la reacción estética. Si añadimos a esto el cambio que experimentan actualmente ambas ciencias, y la crisis de objetividad que padecen, quedará con ello señalado hasta el final el interés de nuestro tema. En efecto, consciente o inconscientemente, la estética tradicional se apoyó siempre en premisas psicológicas, pero la vieja psicología dejó de satisfacer por dos razones: primero, porque continuaba sirviendo aún para alimentar toda clase de subjetivismos en estética, cuando las corrientes objetivas exigen premisas objetivas, y segundo, porque surgió la nueva psicología, la cual reestructura los fundamentos de las antiguas, y así llamadas, «ciencias del espíritu». El objeto de nuestra investigación ha sido precisamente la revisión de la tradicional psicología del arte y un intento de esbozar una nueva zona de investigación para la psicología objetiva: plantear el proble-

ma, ofrecer el método y el principio psicológico básico explicativo; y nada más.

Al titular el libro *Psicología del arte,* el autor no ha pretendido decir con ello que éste iría a agotar el tema, ni a abarcar la totalidad de problemas y factores con él relacionados. Nuestro objetivo ha sido esencialmente distinto: teníamos ante nosotros y pretendíamos como finalidad no un sistema, sino un programa, no toda la problemática, sino su problema central.

Por este motivo, dejamos de lado la discusión sobre el psicologismo en la estética y los límites que separan la estética de la teoría del arte. Junto con Lipps, consideramos que se puede definir la estética como una disciplina de la psicología aplicada; sin embargo en ninguna parte planteamos la cuestión en su totalidad, limitándonos a defender la legitimidad metodológica y de principios de un examen psicológico del arte, a la par de otros análisis, a señalar su esencial importancia [3], y a buscar su lugar dentro de la ciencia marxista del arte. Aquí nos ha servido como orientación la bien conocida tesis del marxismo de que el estudio sociológico del arte no suprime el estético, sino que, por el contrario, abre ante este último las puertas de par en par y lo presupone, según palabras de Plejánov, como su complemento. Por su parte, la discusión estética del arte, en la medida en que no desea romper con la sociología marxista, debe basarse indispensablemente en fundamentos sociopsicológicos. Es fácil demostrar que incluso aquellos teóricos del arte que de forma completamente justa separan su rama científica de la estética, introducen inevitablemente axiomas psicológicos acríticos, arbitrarios y vacilantes, al elaborar sus conceptos básicos y los problemas del arte.

Compartimos con Utitz su opinión de que el arte sobrepasa los límites de la estética e incluso posee rasgos fundamentalmente distintos de los valores estéticos, pero que se origina en el elemento estético sin llegar a apartarse de él del todo. Por eso, para nosotros no ofrece duda el hecho de que la psicología del arte debe tratar también de la estética, pero sin olvidar los límites que separan ambos dominios.

Es preciso señalar que tanto en la nueva teoría del arte, como en la psicología objetiva, se están elaborando ahora los conceptos básicos, los principios fundamentales; se están dando los primeros pasos. Por esta razón, el trabajo que surge en la intersección de estas dos ciencias, el trabajo que pretende hablar de los hechos objetivos del arte en el lenguaje de la psicología objetiva, está condenado por necesidad a detenerse ante el umbral del problema, sin penetrar en el fondo, ni poder abarcar demasiado a lo ancho. Tan sólo hemos deseado desarrollar la peculiaridad del punto de vista psicológico sobre el arte y señalar la idea central, los métodos de la

elaboración y el contenido del problema. Si en el punto de intersección de estas tres ideas surge una psicología objetiva del arte, esta obra será la semilla que la originará.

Consideramos como idea central de la psicología del arte el reconocimiento de la superación de la materia por la forma artística o, lo que es lo mismo, el reconocimiento del arte como *técnica social del sentimiento.* Consideramos como método de investigación de este problema el método objetivamente analítico que parte del análisis del arte para llegar a la síntesis psicológica: el método de los estímulos, aplicado al análisis de los sistemas artísticos [4]. Junto con Hennequin consideramos la obra de arte como un «conjunto de signos estéticos, dirigidos a excitar emociones en los hombres» e intentamos, sobre la base del análisis de estos signos, recrear las correspondientes emociones. Pero nuestro método difiere del estopsicológico en que nosotros no interpretamos estos signos como una manifestación de la organización anímica del autor o de sus lectores [5]. Nosotros no deducimos del arte la psicología del autor o de sus lectores, pues sabemos que *esto no puede hacerse basándose en la interpretación de los signos.*

Intentamos estudiar la psicología pura e impersonal del arte [6] prescindiendo del autor y el lector, investigando únicamente la forma y materia del arte. Expliquémonos: nunca podremos restituir la psicología de Krilov, tan sólo por sus fábulas; la psicología de sus lectores ha sido diferente en los siglos XIX y XX, e incluso según las clases, edades e individuos. Pero sí podemos, al analizar una fábula, descubrir la ley psicológica que forma su base, el mecanismo a través del cual actúa, y a esto denominamos la psicología de la fábula. De hecho, esta ley y este mecanismo jamás han actuado en su forma pura, sino que se complicaban con una serie de fenómenos y procesos de los cuales formaban parte; pero estamos en nuestro derecho al separar la psicología de la fábula de su acción concreta, del mismo modo que el psicólogo separa la reacción pura, sensoria o motora, y la estudia como impersonal.

Por último, consideramos que el contenido del problema reside en que la psicología teórica y aplicada revelen todos aquellos mecanismos que mueven al arte, y ofrezcan la base para todas las ciencias especiales del arte.

El objetivo del presente trabajo es esencialmente sintético. Müller-Freienfels dice muy justamente que el psicólogo del arte hace recordar al biólogo, quien sabe realizar un análisis completo de la materia viva, y descomponerla en sus partes integrantes, pero no es capaz de recrear la totalidad de estas partes y descubrir las leyes que la rigen. Hay una serie de trabajos dedicados a este análisis sistemático de la psicología del arte, pero no conozco ninguno que plantee y resuelva objetivamente el proble-

ma de la síntesis psicológica del arte. Creo que en este sentido el presente intento supone un paso adelante y osa introducir algunas ideas nuevas, no expresadas aún por nadie, en el campo de la discusión científica. Esto nuevo que el autor considera el aporte de su libro, exige, naturalmente, su comprobación y crítica, el sometimiento a la prueba del pensamiento y de los hechos. De todos modos, al autor le parece lo suficientemente cierto y maduro como para atreverse a expresarlo en el presente libro.

La tendencia general de la obra ha sido la aspiración a la sensatez científica en la psicología del arte, el dominio más especulativo y místicamente confuso de la psicología. Mi pensamiento ha ido formándose bajo el signo de las palabras de Spinoza [7] propuestas en el epígrafe, y seguidamente ha procurado no asombrarse, no reírse, no llorar, sino comprender.

NOTAS

1. *Tres investigaciones literarias sobre Krilov, Hamlet...* — El ensayo de Vigotski «La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca, de W. Shakespeare» se conserva en su archivo en dos versiones: 1) un borrador, fechado 5 de agosto - 12 de septiembre de 1915 (con la indicación del lugar en que está escrito: Gomel), y 2) una copia fechada 14 de febrero - 28 de marzo de 1916 (con indicación del lugar en que está escrita: Moscú). En la actual edición se reproduce el texto de la segunda versión (p. 17).

2. Sobre el teatro nuevo en *Létopis'* de Gorki de 1916-17; sobre las novelas de A. Belii, sobre Merezhskovski, V. Ivanov y otros: en *Zhizn' iskusstva* [La vida del arte] de 1922; sobre Shakespeare: en *Novaia zhizn'* [Vida nueva] de 1917; sobre Aijenvald: en *Novii put'* [Camino nuevo] de 1915-1917 (p. 17).

3. *Cf.*: A. M. Yevlájov, *Vvedeniye v filosofiyu judozhestvennogo tvorchestva* (Introducción a la filosofía de la creación artística), v. III, Rostov-en-el-Don, 1917. El autor termina con el examen de cada sistema y de cada uno de los capítulos con la siguiente conclusión: «Necesidad de premisas estético-psicológicas» (p. 18).

4. Utilizando un método semejante recrea S. Freud la psicología del chiste en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Parecido es asimismo el método en que basa el profesor Zelinski su investigación del ritmo del lenguaje literario: del análisis de la forma a la recreación por la psicología impersonal de esta forma. *Cf.*: F. Zelinski, «Ritmika judozhstvennoi rechi y yeyo psijologuicheskiye osnovaniya» (La rítmica del lenguaje literario y sus fundamentos psicológicos), en: *Vestnik psijologuii*, fasc. 2 y 4, 1906, donde se ofrece un resumen de los resultados (p. 19).

5. «*...nosotros no interpretamos estos signos como una manifestación de la organización anímica del autor o de sus lectores*». — En trabajos posteriores, L. S. Vigotski desarrolló una original teoría de control de la conducta humana mediante signos (*cf.*: L. S. Vigotski, *Razvitiye visshij psijicheskij funktsii* [Desarrollo de las funciones psíquicas superiores], Moscú, 1960; es una recopilación de obras escritas en la década del 30 pero publicadas por vez primera en 1960). Las ideas formuladas por Vigotski en aquellos años se aproximan a las concepciones actuales acerca del papel que desempeñan los sistemas semióticos (de signos) en la cultura humana. Pero en la actual semiótica y en la cibernética, a pesar de la atención específica que esta última presta a los problemas de control, nadie ha destacado todavía el papel determinante de los sistemas de signos con la nitidez con que lo ha dicho Vigotski (*cf.* acerca de sus trabajos en función de esto: V. Ivanov, «La semiotica e le scienze umanistiche», en *Questo e altro,* 1964, n.° 6-7, p. 58; V. Ivanov, «Semiotika i yeyo rol' v kiberneticheskom issledovanii cheloveka i kolektiva» [La semiótica y su papel en la investigación cibernética del hombre y de la colectividad]. — En: *Loguicheskaia struktura nauchnogo znaniya* [La estructura lógica del conocimiento científico], Moscú, 1965) (p. 19).

6. «*Intentamos estudiar la psicología pura e impersonal del arte...*» — Las mo-

dernas investigaciones que aplican las concepciones cibernéticas plantean un problema semejante de investigación del modelo de la obra de arte que no dependa de la psicología individual del autor o lector (*cf.*, por ejemplo, «Mashinnii perevod». — *Trudi Instituta tochnoi mejaniki i vichislitel'noi tejniki AN SSSR.* [«Traducción hecha por máquinas», en: *Trabajos del Instituto de mecánica de precisión y de técnica de cálculo de la Academia de Ciencias de la URSS*], fasc. 2, Moscú, 1964, p. 372; *cf.* allí mismo la comparación con la teoría *dhvani* en la poética antigua hindú) (p. 19).

7. «*Mi pensamiento ha ido formándose bajo el signo de las palabras de Spinoza...*» — Hasta el final de sus días Vigotski estudió a Spinoza, al cual está consagrada su última monografía (sobre el afecto y el intelecto) (p. 20).

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
MEDELLÍN

EN TORNO A LA METODOLOGÍA DEL PROBLEMA

Capítulo I

EL PROBLEMA PSICOLÓGICO DEL ARTE

«Estética desde arriba» y «estética desde abajo». Teoría marxista del arte y psicología. Psicología social e individual del arte. Psicología subjetiva y objetiva del arte. El método objetivo-analítico y su aplicación.

Si se desea indicar la línea divisoria que separa todas las tendencias de la estética contemporánea en dos grandes corrientes, será preciso mencionar la psicología. Dos ramas de la estética moderna —la psicológica y la no psicológica— abarcan prácticamente todo lo que hay de vivo en esta ciencia. Fechner delimitó con gran acierto estas dos corrientes, al denominar a una «estética desde arriba» y a la otra «estética desde abajo».

Fácilmente puede parecer que se trata no sólo de dos ramas de una misma ciencia, sino incluso de la creación de dos disciplinas independientes, cada una con su particular objeto y su particular método de investigación. Mientras que para unos la estética sigue siendo una ciencia esencialmente especulativa, otros, como O. Külpe, tienden a afirmar que «actualmente la estética se halla en una fase transitoria... El método especulativo del idealismo postkantiano ha sido abandonado casi por completo. Mientras que la investigación empírica... se encuentra bajo la influencia de la psicología... La estética se nos presenta como una *teoría del comportamiento (Verhalten) estético* [8], es decir, de la condición general que abarca y penetra a todo el ser humano y que tiene como punto de partida y centro la impresión estética... La estética debe estudiarse como psicología del placer estético y de la creación artística» (73, p. 98).

De la misma opinión es Volkelt: «El objetivo estético... adquiere su

carácter estético específico únicamente a través de la percepción, el sentimiento y la fantasía del sujeto receptor» (152, S. 5).

Últimamente, incluso investigadores como Veselovski se inclinan hacia el psicologismo (148, p. 222). Las palabras de Volkelt definen con bastante precisión la idea general: «En la base de la estética debe ponerse la psicología» (151, p. 192). «...Actualmente la tarea más urgente, más inmediata, de la estética no es, naturalmente, la elaboración de construcciones metafísicas, sino un agudo y detallado análisis psicológico del arte» (151, p. 208).

De opinión contraria se han mostrado las corrientes antipsicológicas de la filosofía, tan fuertes en esta última década como siempre, cuyo resumen general puede hallarse en el artículo de Spet (v. 132). La discusión entre los partidarios de uno u otro enfoque se desarrolló principalmente mediante argumentos negativos. Toda idea se defendía con la debilidad de la opuesta, y la esterilidad fundamental de una y otra corriente prolongaban esta discusión, retrasando su solución.

La estética desde arriba extraía sus pruebas de la «naturaleza del alma», de premisas metafísicas o de construcciones especulativas. Operaba con lo estético como si se tratara de una categoría particular del ser, e incluso psicólogos tan eminentes como Lipps no lograron evitar esta suerte común. Mientras tanto, la estética desde abajo, convertida en una serie de experimentos extraordinariamente primitivos, se dedicó enteramente a dilucidar las relaciones estéticas más elementales y fue incapaz de elevarse ni lo más mínimo por encima de estos hechos primarios que en el fondo no explicaban nada. De este modo, la profunda crisis tanto en una como en otra rama de la estética empezó a dibujarse cada vez con mayor nitidez, y muchos autores empezaron a tomar consciencia del contenido y carácter de esta crisis como algo más amplio que las crisis de corrientes aisladas. Resultaron falsas las propias premisas iniciales de una y otra corriente, los fundamentos científicos de principio en la investigación y sus métodos. Esto se hizo totalmente palpable cuando estalló en todo su volumen la crisis en la psicología empírica, por un lado, y en la filosofía idealista alemana de las últimas décadas, por otro.

La salida de este atolladero puede consistir únicamente en un cambio radical de los principios fundamentales de la investigación, en un planteamiento completamente nuevo de los problemas, en la elección de nuevos métodos.

En el dominio de la estética desde arriba empieza a afirmarse con más fuerza el reconocimiento de la necesidad de una base sociológica y estética para construir cualquier teoría. Cada vez cobra mayor prominencia la idea de que el arte podrá convertirse en objeto de investigación científi-

fica, solamente cuando sea estudiado como una de las funciones vitales de la sociedad [9], en conexión indisoluble con todos los demás aspectos de la vida social en su condicionamiento histórico concreto. De todas las corrientes sociológicas de la teoría del arte, la más consecuente y la que va más lejos es la teoría del materialismo histórico, la cual intenta construir un análisis científico del arte, basándose en los mismos principios que se aplican para el estudio de todas las formas y fenómenos de la vida social [10]. Desde este punto de vista, el arte se estudia habitualmente como una de las formas de la ideología, que surge, al igual que las restantes, como una superestructura sobre la base de las relaciones económicas y de producción. Por ello, está completamente claro que, puesto que la estética desde abajo siempre había sido una estética empírica y positiva, la teoría marxista del arte manifiesta evidentes tendencias a reducir a la psicología los problemas de la estética teórica. Para Lunacharski, la estética es simplemente una de las ramas de la psicología. «Sería, sin embargo, superficial afirmar que el arte no posee su propia ley de desarrollo. La corriente de agua queda determinada por su curso y sus márgenes; unas veces se extiende como un estanque muerto, otras fluye en tranquila corriente; ya se agita y espuma sobre el lecho pedregoso o cae en cascadas, gira a derecha e izquierda, e incluso tuerce bruscamente hacia atrás, pero por muy evidente que sea que la corriente del arroyo queda determinada por la férrea necesidad de las condiciones externas, de todos modos su esencia está definida por las leyes de la hidrodinámica, leyes que no podemos conocer por las condiciones externas del torrente, sino por el estudio del agua» (83, pp. 123-124).

Para esta teoría, la línea divisoria que antes separaba la estética desde arriba de la estética desde abajo, pasa actualmente por otro lugar; hoy día separa la sociología del arte de la psicología del mismo, señalando a cada uno de estos dominios su particular punto de vista sobre un mismo objeto de investigación.

Plejánov en sus investigaciones sobre arte delimita con toda nitidez ambos puntos de vista, al señalar que los mecanismos psicológicos que determinan en sí mismos la conducta estética del hombre, quedan toda vez determinados en su acción por causas de orden sociológico. De aquí se deduce que el estudio de la acción de estos mecanismos es precisamente el objeto de la psicología, mientras que la investigación de su condicionamiento es objeto del estudio sociológico. «*La naturaleza del hombre* hace que *pueda poseer* toda clase de gustos y conceptos estéticos. *Las condiciones circundantes* determinan el paso de esta *posibilidad* a *realidad;* ellos explican el hecho de que un hombre social dado (es decir una sociedad dada, un pueblo dado, una clase dada) posea *precisamente esos* gustos y conceptos estéticos, *y no otros*» (105, p. 46). De este modo, en diferentes

épocas de desarrollo social, el hombre recibe de la naturaleza diversas impresiones, porque la ve desde diversos puntos de vista.

La acción de las leyes generales de la naturaleza psicológica del hombre no se ve interrumpida, naturalmente, en ninguna de estas épocas. Pero, dado que en diferentes épocas «penetran en las mentes humanas materiales diversos, no es de sorprender que los resultados de su elaboración también sean diversos» (105, p. 561). «...En qué medida las leyes psicológicas pueden servir de clave para explicar la historia de las ideologías en general y del arte en particular. En la psicología de los hombres del siglo diecisiete el principio de antítesis desempeñaba el mismo papel que en la psicología de nuestros contemporáneos. ¿Por qué, entonces, nuestros gustos estéticos son opuestos a los de los hombres del siglo diecisiete? Porque nosotros nos hallamos en una situación completamente distinta. Por consiguiente, llegamos a la conclusión que ya conocemos: que la naturaleza psicológica del hombre hace que pueda tener conceptos estéticos, y que al principio de antítesis de Darwin (la *'contradición'* hegeliana) le corresponda un papel muy importante, no apreciado debidamente aún, en el mecanismo de estos conceptos. Pero el porqué un hombre social dado posee unos gustos determinados y no otros, por qué le gustan unos objetos determinados y no otros, eso depende del medio ambiente» (105, p. 50).

Nadie ha explicado con tanta claridad como Plejánov la necesidad teórica y metodológica de la investigación psicológica para la teoría marxista del arte. Según sus palabras, «todas las ideologías poseen una raíz común: *la psicología de una época*» (107, p. 76).

Tomando como ejemplo a Hugo, Berlioz y Delacroix, Plejánov muestra de qué modo el romanticismo psicológico de la época engendró en tres dominios distintos —pintura, poesía y música— tres formas diferentes de romanticismo ideológico (107, pp. 76-78). En la fórmula propuesta por Plejánov para expresar las relaciones de la base con la superestructura, distinguimos cinco momentos sucesivos:

1) estado de las fuerzas productivas;
2) relaciones económicas;
3) régimen sociopolítico;
4) mentalidad del hombre social;
5) diversas ideologías que reflejan en sí las peculiaridades de esta mentalidad (107, p. 75).

De este modo, la mentalidad del hombre social se estudia como el subsuelo común de todas las ideologías de una época dada, incluido el arte, con lo cual se reconoce que el arte en su relación más inmediata queda determinado y condicionado por la mentalidad del hombre social.

De esta forma, en lugar del antiguo enfrentamiento hallamos que em-

pieza a esbozarse una reconciliación y coordinación de las corrientes psicológicas y antipsicológicas en la estética, un deslinde de las esferas de investigación sobre la base de la sociología marxista. Este sistema sociológico —la filosofía del materialismo histórico— es, desde luego, el que menos tiende a explicar los fenómenos psíquicos como causas finales. Pero en la misma medida, se abstiene de realizar o despreciar esta mentalidad y la importancia de su estudio, como el de un mecanismo intermedio, mediante el cual las relaciones económicas y el régimen sociopolítico crean una u otra ideología. Cuando se analizan formas de arte más o menos complejas, esta teoría hace hincapié de forma positiva en la necesidad de estudiar la psique, ya que la distancia entre las relaciones económicas y la forma ideológica se hace cada vez mayor y el arte ya no puede explicarse directamente a partir de las relaciones económicas. Y es lo que Plejánov tiene en cuenta, cuando compara el baile de las mujeres australianas y el minué del siglo XVIII. «Para comprender el baile de una indígena australiana basta con saber el papel que en la vida de las tribus australianas juega la recolección de raíces de plantas silvestres por parte de las mujeres. Pero para comprender, digamos el minué, resulta del todo insuficiente el conocimiento de la economía francesa del siglo XVIII. En este caso se trata de una danza que expresa la *psicología de una clase improductiva*... Por consiguiente, el 'factor' *económico* cede el honor y el lugar al *psicológico*. Pero no olvidéis que la propia aparición de clases no productivas en la sociedad es un producto de su desarrollo económico» (107, p. 65).

De este modo, el análisis marxista del arte, particularmente en sus formas más complejas, comprende necesariamente el estudio de la acción psicofísica de la obra de arte [11].

Tanto la ideología *per se,* como su dependencia de unas u otras formas de desarrollo social, pueden ser objeto de un estudio sociológico, pero jamás la investigación sociológica por sí sola, sin una investigación psicológica, podrá descubrir la causa inmediata de la ideología: la mentalidad del hombre social. Para establecer el límite metodológico entre ambos puntos de vista, es particularmente importante y esencial aclarar la diferencia entre psicología e ideología.

Desde esta perspectiva, resulta completamente explicable el importante papel que le corresponde al arte como forma ideológica, totalmente singular, relacionada con un aspecto absolutamente peculiar de la mentalidad humana. Y si deseamos descubrir precisamente esa peculiaridad del arte, lo que distingue al arte y a su acción de las demás formas ideológicas, tendremos que recurrir inevitablemente al análisis psicológico. Se trata de que el arte sistematice una esfera completamente particular de la psique del hombre social, a saber, la esfera de sus pensamientos. Y aunque de-

trás de todas las esferas se hallan unas mismas causas que las han engendrado, al actuar a través de diversos *Verhaltensweisen,* despiertan a la vida diferentes formas ideológicas.

De este modo, el antiguo enfrentamiento se sustituye por una alianza de ambas corrientes en estética, y cada una de ellas cobra significado únicamente en el sistema filosófico general. Si la reforma de la estética desde arriba está más o menos clara en rasgos generales y ha sido esbozada en una serie de trabajos, por lo menos, en un grado que posibilita la elaboración ulterior de estos problemas en el espíritu del materialismo histórico, en el dominio del estudio psicológico del arte, las cosas marchan de modo muy distinto. Surgen una serie de dificultades y problemas que la metodología anterior de la estética psicológica desconocía por completo. Y la más esencial de estas dificultades estriba en la delimitación entre la psicología social y la individual, al estudiar los problemas del arte. Es evidente que el punto de vista anterior, que no admitía dudas respecto al problema del deslinde de estos dos puntos de vista psicológicos, debe someterse a una revisión profunda.

Pienso que la noción corriente sobre el objeto y la materia de la psicología social resultará totalmente errónea en sus propias raíces, cuando se someta a la prueba del nuevo punto de vista. En efecto el enfoque de la psicología social o psicología de los pueblos, tal como la entendía Wundt, elegía como objeto de su estudio la lengua, los mitos, las costumbres, el arte, los sistemas religiosos, y las normas jurídicas y morales. Está claro que desde el punto de vista que acabamos de citar, todo esto ya no es psicología sino condensaciones de ideología. Lengua, costumbres, mitos, todo ello representa el resultado de la actividad de la psique social, y no su proceso. Por esta razón, cuando la psicología social se dedica a estas disciplinas, sustituye la psicología por la ideología. Es evidente que la premisa fundamental de la vieja psicología social y de la nueva reflexología colectiva que surge actualmente, a saber, que la psicología individual no puede aplicarse para comprender la psicología social, se verá minada por los nuevos supuestos metodológicos.

Béjterev afirma: «...es evidente que la psicología de individuos aislados no sirve para explicar los movimientos sociales...» (16, p. 14). Ese mismo punto de vista lo comparten otros psicólogos sociales tales como MacDougall, Le Bon, Freud, y otros que estudian la mentalidad social como algo secundario que surge de la psicología individual. Además se presupone que existe una peculiar mentalidad individual y que ya después de la interacción de estas mentalidades individuales surge una mentalidad colectiva, común a todos los individuos dados. Desde este punto de vista, la psicología social aparece como una psicología de la individualidad co-

rimar, de construir un argumento de una manera determinada, etc., sino que como el narrador de la *bilina,* fue únicamente el administrador de la enorme herencia de la tradición literaria, dependiendo en gran parte del desarrollo de la lengua, técnica poética, argumentos, temas, imágenes, procedimientos tradicionales, etc.

Si deseáramos calcular lo que en una obra literaria ha sido creado por el propio autor y lo que ha recibido ya dispuesto de la tradición literaria, hallaríamos a menudo, casi siempre, que al autor le correspondería únicamente la elección de unos y otros elementos, su combinación, la variación, dentro de determinados límites, de los modelos universalmente admitidos, la traslación de unos elementos tradicionales a otros sistemas [12], etc. En otras palabras, tanto en el narrador de Arcangel como en Pushkin, podemos hallar la existencia de ambos momentos: la creación personal y la tradición literaria. La diferencia reside en la correlación cuantitativa de ambos elementos. En Pushkin destaca el momento de la creación personal, en el narrador, la tradición literaria. Pero los dos recuerdan, según la feliz expresión de Silverswan, a un nadador que avanza por un río cuya corriente le lleva hacia un lado. El camino del nadador, al igual que la obra del escritor, será siempre la resultante de dos fuerzas: los esfuerzos personales del nadador y la fuerza desviadora de la corriente.

Tenemos todos los motivos para afirmar que, desde un punto de vista psicológico, no existe una diferencia de principios entre los procesos de la creación popular y la individual. Y si es así, entonces tiene toda la razón Freud al afirmar que «la psicología individual es al mismo tiempo, y desde un principio, psicología social...» (43, p. 9). Por este motivo, la psicología intermental (interpsicología) de Tarde, así como la psicología social de otros autores, debe adquirir un significado completamente distinto.

Tras Sighele, De la Grasserie, Rossi y otros, me inclino a pensar que es preciso distinguir la psicología social de la colectiva, pero no me inclino a considerar como rasgo diferencial el que me señalan estos autores, sino esencialmente otro. Precisamente porque esta diferencia se basaba en el grado de organización de la colectividad estudiada, aquella opinión no fue generalmente admitida en la psicología social.

El rasgo de diferenciación se esboza por sí solo si tomamos en consideración que *el objeto de la psicología social es precisamente la psique de un individuo considerado aisladamente.* Está completamente claro que en este caso el objeto de la antigua psicología individual coincide con la psicología diferencial, que tiene como finalidad el estudio de las diferencias individuales de hombres aislados. Asimismo coincide por completo con esto el concepto de reflexología general a diferencia de la colectiva en Béjterev. «En este sentido, existe una cierta correlación entre la reflexo-

logía de un individuo considerado aisladamente y la reflexología colectiva, ya que la primera tiende a dilucidar las peculiaridades de un individuo aislado, hallar la diferencia entre los modos de ser de individuos aislados y señalar la base reflexológica de estas diferencias, mientras que la reflexología colectiva, al estudiar las manifestaciones de masa o colectivas de la actividad correlativa, pretende fundamentalmente descubrir cómo, mediante las relaciones de individuos aislados en grupos sociales y la nivelación de sus diferencias individuales, se logran productos sociales de su actividad correlativa» (16, p. 28).

De aquí se infiere sin lugar a dudas que se trata precisamente de la psicología diferencial en el sentido exacto de la palabra. En tal caso, ¿qué es lo que constituye el objeto de la psicología colectiva en el sentido propio de la palabra? Ello puede mostrarse mediante un razonamiento elemental. En nosotros todo es social, pero esto no significa que todas, sin excepción, las propiedades de la psique de un individuo aislado sean inherentes a los restantes miembros de un grupo dado. Tan sólo una parte de la psicología individual puede considerarse como perteneciente a una colectividad dada, y es precisamente esta parte de la psicología individual en las condiciones de sus manifestaciones colectivas la que estudia la psicología colectiva, al analizar la psicología del ejército, de la Iglesia, etc.

De este modo, en lugar de la psicología social e individual, es preciso distinguir la psicología social y colectiva. La diferenciación de las psicologías social e individual en la estética desaparece, del mismo modo que la distinción entre las estéticas normativa y descriptiva, porque, como ha demostrado con toda justeza Münsterberg, la estética histórica estaba relacionada con la psicología social, y la estética normativa, con la individual (*cf.* 93).

De mayor importancia se revela la diferenciación entre la psicología subjetiva y objetiva del arte. La diferencia del método introspectivo, en su aplicación a la investigación de vivencias estéticas, se manifiesta claramente en las propiedades aisladas de estas vivencias. La vivencia estética, por su propia naturaleza, permanece, para el sujeto, incomprensible y oscura en su esencia y discurrir. Nosotros no sabemos nunca y no comprendemos por qué nos ha gustado una obra determinada. Todo lo que inventamos para explicar su acción supone una reinvención posterior, una evidente racionalización de procesos inconscientes. Pero la esencia misma de la vivencia permanece para nosotros enigmática. Como dice un proverbio francés, el arte consiste precisamente en eso, en ocultarnos el arte. Por eso, la psicología ha intentado acercarse experimentalmente a la solución de sus problemas, pero todos los métodos de estética experimental —tanto los que fueron aplicados por Fechner, como los aprobados por Külpe

(métodos de elección, de cambio gradual y de variación del tiempo) (*cf.* 75)— de hecho no podían salir del círculo de las apreciaciones estéticas más elementales y simples.

Al resumir los resultados de desarrollo de esta metodología, Fröbes llega a unas conclusiones muy lamentables (46, S. 330). Hamann y Croce la sometieron a una severa crítica, denominándola este último astrología estética (*cf.* 60; 26).

En poco la supera el ingenuo enfoque reflexológico en el estudio del arte, en el que la personalidad del artista se estudia mediante tests como el siguiente: «¿Cómo se comportaría usted si un ser amado le engañara?» (17, p. 35). Aunque en este caso se anote el pulso y la respiración, si al artista se le exige una composición sobre un tema, por ejemplo: primavera, verano, otoño o invierno, de todos modos no lograremos salir de los ingenuos y ridículos límites de la más impotente y estéril investigación.

El error fundamental de la estética experimental reside en que empieza por el fin, por el placer estético y la apreciación, desdeñando el propio proceso y olvidando que el placer y la apreciación pueden representar a menudo momentos casuales, secundarios e incluso derivados de la conducta estética. Su segundo error se manifiesta en su incapacidad para hallar lo específico que separa la vivencia estética de la común. De hecho, la estética experimental está condenada a quedarse siempre fuera del umbral de la estética, al presentar para su apreciación las combinaciones más elementales de colores, sonidos, líneas, etc., sin tomar en consideración que estos momentos no caracterizan en modo alguno la percepción estética como tal.

Y por último, su tercer y más grave vicio consiste en la falsa premisa de que una vivencia estética compleja surge como la suma de pequeños goces estéticos. Estos investigadores consideran que nosotros podremos percibir alguna vez la belleza de una obra arquitectónica o de una sinfonía musical como la expresión sumaria de percepciones aisladas, de armonías, acordes, de la proporción justa, etc. Por este motivo, está completamente claro que para la estética anterior lo objetivo y lo subjetivo eran sinónimos, por un lado, de la estética no psicológica, y por otro, de la psicológica (*cf.* 86). El propio concepto de estética psicológica estaba desprovisto de sentido, era una combinación interiormente contradictoria de conceptos y palabras.

La crisis que atraviesa actualmente la psicología mundial ha dividido, hablando en términos generales, a todos los psicólogos en dos grandes campos. Por un lado, tenemos a un grupo de psicólogos que se han encerrado en el subjetivismo aún más que antes (Dilthey y otros). Esta psicología se inclina claramente hacia el bergsonismo puro. Por otro lado, en

los más diversos países, desde América hasta España, somos testigos de diferentes intentos de creación de una psicología objetiva. Tanto el behaviorismo, como la psicología de la Gestalt alemana, así como la reflexología y la psicología marxista, son todos ellos intentos dirigidos por una misma tendencia de la psicología moderna al objetivismo. Es evidente que, junto con la revisión radical de toda la metodología de la antigua estética, esta tendencia al objetivismo abarca asimismo la psicología estética. De este modo, el más importante problema de esta psicología es la creación de un método objetivo y de un sistema de psicología del arte. El hacerse objetiva es un problema de vida o muerte en toda esta rama del conocimiento. Para acercarse a su solución es preciso determinar con mayor exactitud en qué consiste el problema psicológico del arte, y únicamente entonces pasar al examen de sus métodos.

Resulta sumamente fácil probar que toda investigación del arte debe recurrir siempre y necesariamente a unas u otras premisas y datos psicológicos. Al no existir una teoría psicológica del arte acabada, estas investigaciones recurren a la psicología pequeñoburguesa vulgar y a las observaciones caseras. Lo más fácil es mostrar con un ejemplo cómo trabajos serios, por lo que al planteamiento y ejecución se refiere, cometen errores imperdonables cuando recurren a la psicología común. En el reciente libro de Grigoriev se indica que, mediante la curva rítmica que Andréi Beli anota para algunas poesías, se puede determinar la sinceridad de las vivencias del poeta. El mismo Grigóriev ofrece la siguiente descripción psicológica del coreo: «Se ha observado que el coreo... sirve para expresar estados de ánimo exaltados, como de danza ('mchátsa túchi, viútsa túchi' *). Es evidente que si algún poeta utiliza el coreo para expresar estados de ánimo elegíacos, estos estados serán falsos, afectados, y el propio intento de emplear el coreo en elegías es tan absurdo como, según la ingeniosa comparación del poeta I. Rukavíshnikov, absurdo es esculpir la figura de un negro en mármol blanco» (57, p. 38).

Basta recordar la poesía de Pushkin citada por el autor, e incluso un solo verso —«con sus chillidos y aullidos lastimeros me desgarra el corazón»—, para convencerse de que en él no aparece ese estado de ánimo «exaltado y de danza» que el autor le atribuye. Por el contrario, se trata de un evidente intento de emplear el coreo en una poesía lírica para expresar un sentimiento penoso, irreparable. Nuestro autor considera este intento tan absurdo como esculpir un negro en mármol blanco. Y sin embargo, sería tan absurdo que el escultor intentara pintar de negro la es-

* «Mchátsa túchi, viútsa túchi» — «Pasan veloces las nubes, se remolinan las nubes» — primer verso de la poesía de Pushkin «Los demonios». (*N. del T.*)

tatua, como mala es aquella psicología que incluye a ciegas, contra toda evidencia, el coreo en la categoría de estados de ánimo exaltados, como de danza.

En la escultura, el negro puede ser blanco, del mismo modo que en la lírica un sentimiento lúgubre puede expresarse en coreo. Lo que sí es cierto, es que ambos hechos exigen una explicación y que esta explicación puede ofrecerla únicamente la psicología del arte.

Como *pendant* a esto vale la pena citar la característica análoga que del metro ofrece el profesor Yermákov: «En la poesía 'Camino de invierno...' el poeta, mediante un metro melancólico, *yámbico,* en una obra elevada por su contenido, creó una atmósfera de desconcierto interno, de abrumadora angustia...» (158, p. 190). En este caso, la construcción psicológica del autor queda refutada por la simple indicación de que la poesía «Camino de invierno» está escrita en coreos de cuatro pies, y no en «un metro melancólico, yámbico». De este modo, aquellos psicólogos que intentan deducir la tristeza de Pushkin de sus yambos, y su estado de ánimo exaltado de sus coreos, han acabado por ahogarse en estos yambos y coreos como en un vaso de agua, y no han tomado en consideración el hecho, hace tiempo establecido por la ciencia y formulado por Gershenson, de que «para Pushkin el metro es al parecer indiferente; recurre al mismo metro tanto para describir la despedida de la mujer amada ('Por las costas de tu lejana patria...'), como la persecución de un ratón por un gato (en 'El conde Nulin'), el encuentro de un ángel con el demonio y un pardillo cautivo...» (47, p. 17).

Jamás comprenderemos las leyes que rigen los sentimientos en una obra de arte, y correremos el riesgo de incurrir en los más burdos errores si no efectuamos una investigación psicológica especial. Aquí es de notar que las investigaciones sociológicas del arte no están en condiciones de explicarnos enteramente el propio mecanismo de acción de la obra de arte. En este caso, resulta de gran ayuda el «principio de antítesis» que, después de Darwin, utiliza Plejánov para explicar numerosos fenómenos estéticos (105, pp. 37-59). Todo ello prueba la extrema complejidad de las influencias que experimenta el arte, las cuales no pueden reducirse a una forma simple y unívoca de reflejo. De hecho, se trata del mismo problema de la compleja influencia de la superestructura que plantea Marx cuando señala que «ciertos períodos de florecimiento artístico no están, ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad, que en el dominio del arte mismo, algunas de sus manifestaciones importantes no son posibles sino en un grado inferior de evolución del arte... Lo difícil no es comprender que el arte y el epos griego se hallen ligados a ciertas formas de desarrollo social, sino que aún puedan procurarnos goces

artísticos y se consideren en ciertos casos normas y modelos inaccesibles» (1, pp. 281-282).

Nos hallamos ante un planteamiento completamente exacto del problema psicológico del arte. No se trata de descubrir el origen según la economía, sino el significado de la acción y del valor de esa fascinación que «no está en contradicción con el carácter primitivo de la sociedad en que creció» (2, p. 102). De este modo, el nexo entre el arte y las relaciones económicas que lo han provocado resulta extraordinariamente complejo.

Ello no significa que las condiciones sociales no determinen hasta el fin o por completo el carácter y acción de la obra de arte, sino que no lo determinan de forma inmediata. Los propios sentimientos que despierta la obra de arte son sentimientos socialmente determinados. La pintura egipcia confirma perfectamente lo dicho. En ella la forma (la estilización de la figura humana) realiza evidentemente la función de comunicar un sentimiento social, del que el propio objeto representado carece y que el arte se lo transmite. Con el fin de sintetizar este pensamiento, vamos a comparar la acción del arte con la acción de la ciencia y de la técnica. Y de nuevo el problema se resuelve para la psicología estética de acuerdo con el mismo modelo que para la estética social. Estamos dispuestos a repetir la afirmación de Hausenstein, sustituyendo la palabra «sociología» por la palabra «psicología»: «La sociología puramente científica del arte es una ficción matemática» (62, p. 28). «Puesto que el arte es una forma, entonces la sociología del arte sólo merece en definitiva este nombre cuando es una sociología de la forma. La sociología del contenido es posible y necesaria, pero no es una sociología del arte en el sentido propio de la palabra, ya que la sociología del arte, en su significado preciso, puede ser únicamente una sociología de la forma; mientras que la sociología del contenido entra de hecho dentro de la sociología general y pertenece más bien a la historia cívica que estética de la sociedad. Aquel que examine un cuadro revolucionario de Delacroix desde el punto de vista de la sociología del contenido, estudiará en realidad la historia de la revolución de Julio, y no la sociología del elemento formal, designado con el gran nombre de Delacroix» (62, p. 27); para él el objeto de sus estudios no será la psicología del arte, sino la psicología general. «La sociología del estilo no puede ser en ningún caso la sociología del material artístico...; para la sociología del estilo se trata... de su influencia en la forma» (61, p. 12).

Por consiguiente el problema estriba en averiguar si se pueden establecer algunas leyes psicológicas de la influencia del arte en el hombre o si ello es imposible. El idealismo extremo tiende a negar todo carácter de ley al arte y a la vida psicológica. «Y ahora como antes, y antes como ahora el alma permanece y seguirá permaneciendo inaccesible... No hay

leyes escritas para el alma y por lo tanto tampoco las hay para el arte» (6, pp. VII-VIII). Si admitimos algún carácter de ley a nuestra vida psicológica, tendremos que recurrir a él para explicar la acción del arte, porque esta acción se realiza siempre en conexión con las restantes formas de nuestra actividad.

Por esta razón, el método estopsicológico de Hennequin contenía la acertada idea de que solamente la psicología social podría ofrecer un punto de apoyo fidedigno y una dirección al investigador del arte. Sin embargo, este método se ha atascado en una zona intermedia, no trazada con suficiente nitidez, entre la sociología y la psicología. De este modo, la psicología del arte exige ante todo una consciencia clara y precisa de la esencia del problema psicológico del arte y de sus límites. Estamos completamente de acuerdo con Külpe, el cual ha demostrado que, de hecho, ninguna estética evita la psicología: «Si esta actitud hacia la psicología se discute a veces, ello se infiere, al parecer, únicamente de un desacuerdo interno no esencial: unos consideran como tarea especial de la estética la utilización de un particular punto de vista al examinar fenómenos psíquicos; otros, el estudio de un dominio particular de hechos, estudiados de modo puramente psicológico. En el primer caso obtenemos la estética de los hechos psicológicos, en el segundo, la psicología de los hechos estéticos» (73, pp. 98-99).

Sin embargo, la tarea consiste en delimitar con absoluta precisión el problema psicológico del arte, del problema sociológico. Sobre la base de los razonamientos anteriores, considero más apropiado efectuarlo a partir de la psicología de un individuo considerado aisladamente. Está completamente claro que la difundida fórmula acerca de que las vivencias de un individuo aislado no pueden servir como materia para la psicología social no puede aplicarse aquí. Es erróneo considerar que la psicología de la vivencia del arte por un individuo aislado esté tan poco condicionada socialmente como un mineral o una composición química; y es asimismo evidente que la génesis del arte y su dependencia de la economía social la estudiará especialmente la historia del arte. El arte como tal, como una corriente definida, como la suma de obras ya acabadas, es una ideología como otra cualquiera.

Para la psicología objetiva, el problema del *ser o no ser* es el problema del método. Hasta ahora la investigación psicológica del arte se ha desarrollado en una de estas dos direcciones: o se estudiaba la psicología del creador-autor según se expresó en una obra dada, o se estudiaba la vivencia del espectador-lector que percibe esta obra. La imperfección y esterilidad de ambos métodos resulta evidente. Si se toma en consideración la extraordinaria complejidad de los procesos de creación y la ausencia total de nociones acerca de las leyes que rigen la expresión de la psique

del autor en su obra, quedará completamente clara la imposibilidad de elevarse de la obra a la psicología de su creador, si no queremos quedarnos siempre al nivel de conjeturas. A esto es preciso añadir que toda ideología, como lo probó Engels, se realiza siempre con una falsa consciencia, de hecho, inconscientemente. «Así como no se juzga a un individuo por la idea que él tenga de sí mismo, tampoco se puede juzgar tal época de trastorno por la consciencia de sí misma; es preciso, por el contrario, explicar esta consciencia por las contradicciones de la vida material...» (2, p. 38). Engels en sus cartas ha explicado esto de la siguiente manera: «La ideología es un proceso que realiza el llamado pensador conscientemente en efecto, pero con una consciencia falsa. Las verdaderas fuerzas propulsoras que lo mueven permanecen ignoradas para él; de otro modo no sería tal proceso ideológico. Se imagina, pues, fuerzas propulsoras falsas o aparentes» (4, p. 80).

Resulta igualmente estéril el análisis de las vivencias del espectador, dado que también permanece oculto en la esfera inconsciente de la psique. Por eso, creo yo, es necesario ofrecer otro método para la psicología del arte, el cual exige cierta fundamentación metodológica. Es fácil objetar contra este método lo que se ha objetado contra el estudio del inconsciente por parte de la psicología: se señalaba que el inconsciente, por el propio significado de la palabra, es algo de lo cual nosotros no podemos cobrar consciencia y que desconocemos, y por lo tanto no puede ser objeto del estudio científico. Se partía de la falsa premisa de que «podemos estudiar únicamente (y en general, podemos saber únicamente) aquello de lo cual *poseemos consciencia inmediata*». Sin embargo esta premisa es infundada, ya que conocemos y estudiamos muchos fenómenos de los cuales no tenemos consciencia inmediata, que conocemos únicamente mediante analogías, teorías, hipótesis, deducciones, conclusiones, etc., es decir indirectamente. De este modo se recrean, por ejemplo, todos los del pasado que se reconstruyen mediante diversos cómputos y teorías sobre la base de materiales *totalmente distintos* de estos cuadros, «cuando el zoólogo por los huesos de un animal desaparecido determina las dimensiones de este animal, su aspecto externo, forma de vida, nos dice de qué se alimentaba, etc., él no dispone *directamente* de estos datos, ni los *experimenta inmediatamente* como tales, sino que elabora *conclusiones,* basándose en algunos rasgos, directamente conscienciados, de los huesos, etc.» (68, p. 199).

Sobre la base de estos razonamientos, se puede exponer el nuevo método de la psicología del arte que Müller-Freienfels en su clasificación de métodos denominó «método objetivamente analítico» [13] (92, S. 42-43). Es preciso intentar tomar como base no al autor o al espectador, sino a la propia obra de arte. Es verdad que la obra en sí no puede ser objeto

de la psicología, y que la psique no aparece en ella como tal. No obstante, si recordamos la situación del historiador que del mismo modo estudia, pongamos por ejemplo, la Revolución Francesa por medio de materiales en los cuales los propios objetos de su estudio no aparecen ni están contenidos, o del geólogo, comprobaremos que una serie de ciencias se halla ante la necesidad de recrear antes el objeto de su estudio mediante métodos indirectos, es decir analíticos. La búsqueda de la verdad en estas ciencias recuerda a menudo el proceso de establecimiento de la verdad en la vista de causa de algún delito, cuando éste pertenece al pasado y el juez dispone únicamente de pruebas indirectas: huellas, testimonios. Desgraciado del juez que declare su sentencia sobre la base del relato del acusado o de la víctima, es decir, de una persona a todas luces parcial y que de hecho tergiversaría la verdad. Del mismo modo se comporta la psicología, cuando recurre a los testimonios del lector o del espectador. Pero de ello no se deduce que el juez deba renunciar a escuchar a las partes interesadas, desde el momento en que les priva de antemano de su confianza. Asimismo el psicólogo no se negará jamás a utilizar este o aquel material, aunque pueda previamente considerarlo falso.

Tan sólo confrontando una serie de tesis falsas, comprobando su veracidad mediante testimonios objetivos, pruebas materiales, etc., el juez establece la verdad. Y el historiador se ve casi siempre obligado a utilizar materiales falsos y parciales, y, de la misma forma que el historiador y el geólogo reconstruyen ante todo el objeto de su investigación y tan sólo después lo someten al análisis, el psicólogo casi siempre se ve forzado precisamente a recurrir a las pruebas materiales, las propias obras de arte, y por ellas recrear la correspondiente psicología con el fin de poder estudiar ésta y las leyes que la rigen.

El psicólogo examina naturalmente toda obra de arte como un sistema de estímulos, organizados consciente y deliberadamente de forma que provoquen una reacción estética. Además, al analizar la estructura de los estímulos, reconstituimos la estructura de la reacción. Un ejemplo elemental explicará lo antedicho. Cuando estudiamos la estructura rítmica de un fragmento verbal, estamos manejando hechos no psicológicos, sin embargo, al analizar el sistema rítmico del lenguaje como dirigido a provocar una reacción funcional, nosotros, a través de este análisis y partiendo de datos perfectamente objetivos, reconstituimos algunos rasgos de la reacción estética. Es completamente evidente que la reacción estética reconstruida de este modo será totalmente impersonal, es decir, no corresponderá a ningún individuo considerado aisladamente y no reflejará ningún proceso psíquico individual en toda su concreción, pero esto es únicamente un mérito. Esta circunstancia nos ayuda a establecer la naturaleza de la reac-

ción estética en su forma pura, sin mezclarla con otros procesos casuales que acumula en la psique individual.

Este método nos garantiza la suficente objetividad de los resultados obtenidos y de todo el sistema de investigación, ya que parte toda vez del estudio de hechos concretos, existentes y calculados objetivamente. La dirección general del método puede expresarse en la siguiente fórmula: de la forma de la obra de arte, a través del análisis funcional de sus elementos y estructura, a la reconstitución de la reacción estética y al establecimiento de sus leyes generales.

De acuerdo con el nuevo método, los objetivos y plan del presente trabajo deben definirse como un intento de llevar a la práctica este método de manera medianamente detallada y planificada. Está claro que esta circunstancia ha excluido la posibilidad de plantearse unos fines sistemáticos. En el dominio de la metodología, de la crítica de la propia investigación de abstracciones teóricas de los resultados y de su importancia aplicada, nos hemos visto forzados a renunciar a la tarea de revisión sistemática y fundamental de todos los materiales, lo cual podría ser objeto de interminables investigaciones.

Siempre hemos tenido que destacar el problema de esbozar unos caminos con el fin de buscar la solución de los problemas fundamentales y más elementales, a título de prueba del método. Por esta razón, he antepuesto algunas investigaciones de fábulas, novelas, y tragedias para mostrar con mayor claridad los procedimientos y carácter de los métodos aplicados.

Si como resultado de esta investigación se formara un esbozo general y aproximado de la psicología del arte, con ello estaría cumplida la tarea que el autor se ha propuesto.

NOTAS

8. Es curioso el hecho de que muchos psicólogos alemanes hablen de comportamiento estético y no de placer. Nosotros evitamos este término que, dado el actual desarrollo de la psicología objetiva, no puede justificarse por un contenido real. Sin embargo es significativo el hecho de que cuando los psicólogos siguen hablando de placer, se refieren al comportamiento relacionado con el objeto del arte como estímulo (Külpe, Müller-Freienfels, etc.) (p. 25).

9. «*...el arte podrá convertirse en objeto de investigación científica... cuando sea estudiado como una de las fuentes vitales de la sociedad...*» — *Cf.* el intento de investigación sociológica de la novela clásica y del actual *nouveau roman*: *Problemes d'une sociologie du roman,* Edition de l'Institut de sociologie, Bruxelles, 1963; *cf.* asimismo: Leo Kofler, *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht,* Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau, 1962; T. W. Adorno, «Ideen in die Musiksoziologie», *Klangfiguren (Musikalische Schirften I),* Berlin und Frankfurt, 1959; T. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie,* Frankfurt, 1962; M. Belianes, *Sociologie musicale,* París, 1921; A. Silvermann, *Sociologie de la musique,* París, 1951. (p. 27).

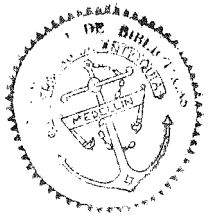
10. «*...un análisis científico del arte, basándose en los mismos principios que se aplican para el estudio de todas las formas y fenómenos de la vida social.*» — Entre las investigaciones posteriores de autores soviéticos dedicadas a la sociología del arte, es preciso destacar especialmente los trabajos de teoría literaria de V. R. Grib; *cf*: V. R. Grib, *Izbranniye raboti* [Obras escogidas], Moscú, 1956. Son asimismo de gran interés los trabajos de musicología de B. Asafiev, iniciados en la década del 20; *cf.*: B. V. Asafiev, *Muzikal'naia forma kak protsess* [La forma musical como proceso], 2.ª edición, Leningrado, 1963; *cf.*: I. I. Sollertinski, *Istoricheskiye etiudi* [Estudios históricos], Leningrado, 1963, etc. (p. 27).

11. Los mecanismos sociales de nuestra técnica no suprimen la acción de los mecanismos biológicos y no ocupan su lugar, sino que les obligan a actuar en una dirección determinada, sometiéndolos, del mismo modo que los mecanismos biológicos no anulan las leyes de la mecánica ni ocupan su lugar, sino que las someten. Lo social se estructura en nuestro organismo sobre lo biológico, del mismo modo que lo biológico lo está sobre lo mecánico. (p. 29).

12. «*...al autor le correspondía... la traslación de unos elementos tradicionales a otros sistemas...*» — Por lo que se refiere a la obra de poetas como Pushkin, los métodos objetivos han revelado claramente el papel de la tradición literaria, gracias a la investigación estadística del verso ruso, la cual ha demostrado la dependencia de cada poeta de las normas vigentes de versificación de su época; *cf.* en particular: B. V. Tomashevsky, *O stije* (Acerca del verso), Leningrado, 1929; G. A. Shengueli, *Traktat o russkom stije* (Tratado del verso ruso), Moscú-Petrogrado, 1923; K. Taranovsky, *Ruski dvojedelni ritmovi,* Belgrado, 1953; así como la serie de artículos de

A. N. Kolmogórov, A. M. Kondrátov, «Ritmika poem Mayakovskogo». — *Voprosi yazikosnaniya* (La rítmica de los poemas de Mayakovski, en: *Problemas de lingüística*), 1962, n.º 3; A. N. Kolmogórov, «Kizucheniyu ritmiki Mayakovskogo». — *Voprosi yazikoznaniya* (En torno al estudio de la rítmica de Mayakovski, en: *Problemas de lingüística*), 1963, n.º 4; A. N. Kolmogórov, A. V. Prójorov, «O dol'nike sovremennoi russkoi poesii». — *Problemi yazikoznaniya* (Acerca del «dolnik» en la poesía rusa moderna, en *Problemas de lingüística*), 1963, n.º 4, y 1964, n.º 1; *cf.* asimismo: M. L. Gaspárov, «Statisticheskoye obsledovaniye russkogo triojudarnogo dol'nika». — *Teoriya veroyatnostei i yeyo primeneniya* (Estudio estadístico del «dolnik» ruso trímetro, en: *El cálculo de probabilidades y sus aplicaciones*), vol. VIII, 1963, fasc. 1; A. N. Kolmogórov, «Zamechaniya ob issledovanii ritma 'Stijov o sovetskom pasporte' Mayakovskogo». — *Voprosi yazikoznaniya* (Observaciones en torno a la investigación del ritmo de los «Versos sobre el pasaporte soviético», en: *Problemas de lingüística*), 1965, n.º 3; A. N. Kolmogórov, «O metre pushkinskij 'Pesen zapadnij slavian'». *Russkaia literatura* (Acerca del metro de las «Canciones de los eslavos occidentales» de Pushkin, en: *Literatura rusa*), 1966, n.º 1; S. P. Bobrov, «Opit izucheniya vol'nogo stipa pushkinskij 'Pesen zapadnij slavian'». — *Teoriya veroyatnostei i yeyo primeneniya* (Intento de estudio del verso libre en las «Canciones de los eslavos occidentales» de Pushkin, en: *El cálculo de probabilidades y sus aplicaciones*), vol. IX, 1964, fasc. 2; S. P. Bobrov, «K voprosu o podlinnom stijotvornom razmere pushkinskij 'Pesen zapadnij slavian'». — *Russkaia literatura* (En torno al problema del auténtico metro de las «Canciones de los eslavos occidentales» de Pushkin, en: *Literatura rusa*), 1964, n.º 3; M. L. Gaspárov, «Vol'nii jorei i vol'nii yamb Mayakovskogo». *Voprosi yazikoznaniya* (Coreos libres y yambos libres en Mayakovski, en: *Problemas de lingüística*), 1965, n.º 3; M. L. Gaspárov, «Antichnii trimetr i russkii yamb». Sb. *Voprosi antichnoi literaturi i klassicheskoi filologuii* (El trímetro antiguo y el yambo ruso, en: *Problemas de literatura antigua y filología clásica*), Moscú, 1966; V. V. Ivanov, «Ritm poemi Mayakovskogo 'Chelovek'» (El ritmo del poema de Mayakovski «El hombre»), *Poetics, Poetyka, Poetika,* II, The Hague-Paris-Warszawa; 1966; V. V. Ivanov, «Ritmicheskoie stroyeniye 'Balladi o tsirke' Mezhirova» (Estructura rítmica de la «Balada del circo» de Mezhirov), *ibíd.*; K. Taranovski, «Osnovniye zadachi statísticheskogo izucheniya slavianskogo stija» (Problemas fundamentales del estudio estadístico del verso eslavo), *ibíd.;* K. Taranovski, «Metode i zadaci savremene nauke o stichu kao discipline na granici lingvistike i istrije knizevnosti» (Métodos y problemas de la moderna métrica, como disciplina en el límite entre la lingüística y la historia de la literatura), en: *III Mehunagorni kongres slavista,* Belgrado, 1939; K. Taranovski, «Ruski cetverostopni jamb u prvim dvema decenijama XX veka» (El yambo tetrámetro ruso en las dos primeras décadas del siglo XX), en: *Juznoslovenski filolog,* XXI, 1955-1956; K. Taranovski, «Stijoslozheniye Osipa Mandelstama (s 1908 po 1925 gg.) [La versificación en Osip Mandelstam (de 1908 a 1925)], en: *International Journal of Slavic linguistics and poetics,* V, 1962; K. Taranovski, «O vzaimootnoshenii stijotvornogo ritma i tematiki» (Acerca de la interrelación entre el ritmo del verso y la temática), en: *American contributions to the Fifth congress of slavists,* Sofía, 1963, The Hague, 1963; K. Taranovski, Metrics, en: *Current trends in linguistics.* I. Sowiet and East European linguistics, The Hague, 1963. (p. 33).

13. El método analítico toma objetivamente como base de su investigación, como punto de partida, la *diferencia* que se descubre entre el objeto estético y el no estético. Los elementos de la obra de arte existen antes que él, y su acción ha sido más o menos estudiada. El hecho nuevo que aporta el arte es el procedimiento de estructuración de estos elementos. Por consiguiente, la clave para el descubrimiento de las peculiaridades específicas del arte se halla precisamente en la diferencia entre la estructura artística de los elementos y su conexión no estética. El método fundamental de investigación consiste en compararlos con la estructuración no artística de los mismos elementos. Por eso, el objeto del análisis es la forma; ella es lo que distingue el arte del no arte: todo el contenido del arte puede existir como un hecho no estético. (p. 40).



CRÍTICA

Capítulo II

EL ARTE COMO CONOCIMIENTO

Principios de la crítica. El arte como conocimiento. El intelectualismo de esta fórmula. Crítica de la teoría de la imagen. Resultados prácticos de esta teoría. Incomprensión de la psicología de la forma. Dependencia de la psicología asociativa y sensualista.

En psicología se han avanzado numerosas teorías, cada una de las cuales explicaba a su manera los procesos de creación artística o de percepción. Sin embargo, fueron extraordinariamente pocos los intentos llevados hasta el fin. No disponemos de casi ningún sistema de psicología del arte completamente acabado y universalmente reconocido. Aquellos autores que, como Müller-Freienfels, intentan reunir todo lo que de valioso se ha creado en esta rama, se hallan de hecho condenados a limitarse a un resumen ecléctico de los más diversos puntos de vista y opiniones. En su mayoría, los psicólogos solamente elaboraron, de forma discontinua y fragmentaria, algunos problemas aislados de la teoría del arte que nos interesa, con la particularidad de que estas investigaciones se efectuaron a menudo en planos distintos y separados, por lo cual, al no existir una idea unificadora o un principio metodológico, habría sido difícil someter a una crítica sistemática todo lo que la psicología había hecho en esta dirección.

Únicamente aquellas teorías psicológicas del arte que, primero, representen una teoría sistemática más o menos acabada, y, segundo, se encuentren en el mismo plano que la investigación que emprendemos, pueden ser objeto de nuestro examen. En otras palabras, nuestros encuentros críticos se reducirán a aquellas teorías psicológicas que operan con el mé-

todo analítico-objetivo, es decir, que ponen en el centro de su atención el análisis objetivo de la propia obra de arte y, a partir de este análisis, reconstituyen la psicología que le corresponde. Aquellos sistemas que están basados en otros métodos y procedimientos de investigación, se hallan en planos completamente distintos, y para comprobar los resultados de nuestro trabajo mediante las leyes y hechos establecidos anteriormente, deberemos esperar las conclusiones finales de nuestra investigación, ya que únicamente las deducciones últimas pueden confrontarse con las de otras investigaciones, llevadas a cabo por otros caminos.

Gracias a esto, se limita y reduce considerablemente el círculo de teorías que deberán someterse a un examen crítico, y se hace posible resumirlas en tres sistemas psicológicos fundamentales, de los cuales cada uno reúne alrededor suyo un gran número de investigaciones parciales, de opiniones dispares, etc.

Nos resta añadir que la crítica que nos proponemos desarrollar más adelante deberá partir, por el propio significado del problema propuesto, de la validez y autenticidad puramente psicológicas de cada una de las teorías. Los méritos en su dominio especial, por ejemplo en lingüística, teoría de la literatura, etc., de las doctrinas examinadas no se tomarán en consideración.

La primera y más extendida fórmula con que tropieza el psicólogo cuando se acerca al arte, define a éste como conocimiento. Tomando a Humboldt como punto de partida, Potebniá y su escuela desarrollaron brillantemente esta idea que les sirvió de principio fundamental para una serie de trabajos fecundos. Este punto de vista, ligeramente modificado, se aproxima extraordinariamente a la doctrina, muy divulgada y que se remonta a la más lejana antigüedad, de que el arte supone conocimiento de la sabiduría y que la enseñanza y la prédica deben figurar como uno de sus principales objetivos. La idea básica de esta teoría es la analogía entre la actividad y el desarrollo del idioma y el arte. En cada palabra, como ha demostrado el sistema psicológico de la lingüística, distinguimos tres elementos fundamentales: primero, la forma externa sonora; segundo, la imagen o forma interna, y tercero, el significado. Se denomina forma interna al significado etimológico más próximo a la palabra, mediante el cual ésta adquiere la posibilidad de significar el contenido que se le confiere. Con frecuencia, esta forma interna se ha olvidado y ha sido desplazada por el significado cada vez más amplio de la palabra. Sin embargo, en otro grupo de palabras es extremadamente fácil descubrir esta forma interna, y la investigación etimológica muestra que incluso en los casos en que se han conservado únicamente las formas externas y el significado, la forma interna ha existido, aunque se haya olvidado en el proceso de desarrollo

del idioma. Así por ejemplo, *mish* («ratón») significó en otros tiempos «ladrón» [14], y únicamente a través de su forma interna estos sonidos se han convertido en el signo de ratón. En palabras como *molokosos* (*mocoso*, de *moloko* —leche— y *sos* que chupa), *chernila* («tinta», de *chernii* «negro»), *konka* («tranvía de caballos», de *kon'* «caballo»), etc., la forma interna conserva todavía su transparencia y no ofrece duda el proceso de gradual desplazamiento de la imagen por el contenido, cada vez más amplio, y el conflicto que surge entre su aplicación original limitada y la posterior, más amplia. Cuando decimos *Cherniye chernila* («tinta negra») o *parovaia konka* («tranvía de vapor») percibimos este conflicto con toda claridad. Para comprender la importancia de la forma interna, a la que corresponde el papel más esencial en la analogía con el arte, es de gran utilidad detenerse en un fenómeno como los sinónimos. Dos sinónimos poseen distinta forma fónica, con un mismo contenido, únicamente gracias a que la forma interna de cada uno de ellos es completamente diferente. Así, la palabra «luna» significa etimológicamente algo caprichoso [15], variable, inconstante, antojadizo (alusión a las fases lunares), y la palabra *mesiats* *, algo que sirve para efectuar mediciones (alusión a la medición del tiempo mediante las fases).

De este modo, la diferencia entre las dos palabras es puramente psicológica. Ambas conducen a un mismo resultado, pero a través de distintos procesos del pensamiento. De la misma forma, mediante dos alusiones diferentes podemos adivinar una misma cosa, pero el camino de la adivinación siempre será distinto. Potebniá expresa esto brillantemente cuando dice: «La forma interna de cada una de estas palabras orienta distintamente el pensamiento...» (111, p. 146).

Esos mismos tres elementos que distinguimos en la palabra, estos psicólogos los encuentran en toda obra de arte, afirmando, por consiguiente, que también los procesos psicológicos de percepción y creación de la obra artística coinciden con los mismos procesos en la percepción y creación de una palabra aislada. «Los mismos elementos —dice Potebniá— aparecen en la obra de arte, y no será difícil hallarlos si razonamos de la siguiente manera: 'Esto es una estatua de mármol (forma externa) de una mujer con espada y balanza (forma interna), que representa la justicia (contenido)'. De donde se desprenderá que en la obra de arte la imagen es al contenido como en la palabra la noción es a la imagen sensible o al concepto [16]. En lugar de 'contenido' de la obra de arte podemos utilizar una expresión más corriente, a saber 'idea'» (93, p. 146).

De este modo, el mecanismo de los procesos psicológicos correspon-

* *Mesiats*: «mes»; significa asimismo «luna». (*N. del T.*)

dientes a la obra de arte, empieza a esbozarse a partir de esta analogía, y además se establece que el simbolismo o la icasticidad de la palabra se iguala a su «poeticidad» y, de este modo, la imagen deviene la base de la vivencia artística, y las propiedades comunes del proceso intelectual y cognoscitivo, su característica general. El niño que contempla por vez primera un globo de cristal, lo denomina sandía, y así explica una impresion nueva y desconocida mediante una noción anterior y conocida (la sandía). La vieja noción de «sandía» ayuda al niño a percibir la nueva. «Shakespeare creó la figura de Otelo —dice Ovsiániko-Kulikovski— con el fin de lograr la apercepción de los celos... del mismo modo que el niño recordó y dijo: 'sandía' para apercibir el globo... 'El globo de cristal es una sandía', dijo el niño. 'Los celos, ¡pero si es Otelo!', dijo Shakespeare. El niño, bien o mal, se dio a sí mismo una explicación del globo. Shakespeare ofreció una explicación perfecta de los celos primero a sí mismo, después a toda la humanidad» (101, pp. 18-20).

De este modo, resulta que la poesía o el arte representan una forma particular de pensamiento [17], la cual en definitiva conduce a lo mismo que el conocimiento científico (la explicación de los celos en Shakespeare), pero por otro camino. El arte difiere de la ciencia únicamente por su método, es decir, por el carácter de las vivencias, es decir psicológicamente. «La poesía, como la prosa —dice Potebniá—, es ante todo, y principalmente 'una forma determinada de pensamiento y conocimiento...'» (109, p. 97). «Sin imagen no existe arte, en particular poesía» (109, p. 83).

Para poder formular hasta el fin el punto de vista de esta teoría sobre el proceso de la comprensión artística, es preciso señalar que toda obra de arte puede emplearse, desde este punto de vista, como predicado de los fenómenos o ideas desconocidas, nuevas, y para apercibirlos del mismo modo que la imagen ayuda a apercibir un significado nuevo en la palabra. Aquello que no podemos comprender directamente, podemos hacerlo con rodeos, recurriendo a la alegoría, y toda la acción psicológica de la obra de arte puede reducirse íntegramente a esta vía indirecta.

«En la moderna palabra rusa *mish* —dice Ovsiániko-Kulikovski— el pensamiento se dirige a su fin, es decir, a la designación del concepto, directamente y por un solo paso; la palabra sánscrita correspondiente diríamos que efectúa un rodeo, primero en dirección de la acepción 'ladrón', y de allí a la acepción *mish,* dando de este modo, dos pasos. En comparación con el primer movimiento, rectilíneo, este segundo movimiento se presenta más rítmico... En la psicología del idioma, es decir en el pensamiento fáctico, real (y no formalmente lógico), la esencia reside no en lo que se ha dicho, en lo que se ha pensado, sino en cómo se ha dicho, cómo

se ha pensado, de qué manera se ha representado un contenido determinado» (101, pp. 26-28).

De este modo, está completamente claro que operamos con una teoría puramente intelectual. El arte exige únicamente el esfuerzo de la inteligencia, del pensamiento, el resto es un fenómeno casual, accesorio a la psicología del arte. «El arte representa una determinada función del pensamiento» (101, p. 63), formula Ovsiániko-Kulikovski. La propia circunstancia de que el arte aparezca acompañado de una emoción determinada e importante, tanto en el proceso de creación, como en el proceso de percepción, la explican estos autores como un fenómeno casual, no inherente al propio proceso. Surge como premio al trabajo, puesto que la imagen necesaria para la comprensión de una idea determinada, el predicado de esta idea «me ha sido dado de antemano por el artista, ha sido gratuito» (101, p. 36). Y he aquí que esta sensación gratuita de goce parasitario por utilizar gratis el trabajo ajeno es precisamente la fuente del placer estético.

Podríamos decir a *grosso modo* que Shakespeare trabajó por nosotros, mientras buscaba la correspondiente figura de Otelo para encarnar la idea de los celos. Todo el placer que experimentamos al leer *Otelo,* se reduce íntegramente al agradable aprovechamiento del esfuerzo ajeno y a la consumición gratuita del trabajo creador ajeno. Resulta de sumo interés señalar que este intelectualismo unilateral del sistema lo reconocen abiertamente los más destacados representantes de esta escuela. Así Gornfeld afirma sin ambages que la definición del arte como conocimiento «abarca tan sólo un aspecto del proceso artístico» (50, p. 9). Él mismo señala que en semejante comprensión de la psicología del arte se borra el límite entre el proceso del conocimiento científico y el artístico, que en este sentido «las grandes verdades científicas se asemejan a las imágenes artísticas» y que por consiguiente, «la definición dada de la poesía exige una más sutil *differentia specifica,* la cual no es tan fácil de hallar» (50, p. 8).

Vale la pena señalar que en este sentido la teoría indicada se opone a toda la tradición psicológica de este problema. Habitualmente, los investigadores excluían casi por completo los procesos intelectuales de la esfera del análisis estético. «Muchos teóricos subrayaron de forma tan unilateral que el arte era asunto de la percepción o de la fantasía o de los sentimientos, y opusieron, el arte de forma tan ostensible a la ciencia como rama del conocimiento, que podrá parecer casi incompatible con la historia del arte la afirmación de que los procesos mentales proporcionan asimismo placer estético» (153, S. 180).

Así se justifica uno de los autores, al incluir los procesos mentales

en el análisis del placer estético. En esta misma obra, el pensamiento es considerado como fundamental al estudiar los fenómenos del arte.

Este intelectualismo unilateral se reveló muy pronto, y ya la segunda generación de investigadores se vio obligada a introducir correcciones substanciales en la teoría de su maestro, correcciones que, rigurosamente hablando y desde un punto de vista psicológico, reducen a la nada esta afirmación. El propio Ovsiániko-Kulikovski tuvo que intervenir en la doctrina de que la lírica representa una forma especial de creación (*cf.* 100), que revela «una *diferencia psicológica de principio*» respecto a la epopeya. Resulta que la esencia del arte lírico no puede reducirse a los procesos de conocimiento, al trabajo del pensamiento, sino que el papel determinante corresponde en la vivencia lírica a la emoción, la cual puede separarse con toda precisión de otras emociones accesorias que surgen en el proceso de la creación filosófica y científica. «Toda creación humana posee sus emociones. Al analizar, por ejemplo, la psicología de la creación matemática, se hallará necesariamente una 'emoción matemática' especial. Sin embargo, ni un matemático, ni un filósofo, ni un naturalista aceptarían que su tarea se reduce a crear emociones específicas relacionadas con su especialidad. No diremos que la ciencia o la filosofía son actividades emocionales... En la creación artística, *en imágenes,* las emociones juegan un papel importantísimo. Es el propio contenido el que las despierta, y pueden ser de toda clase: dolor, pena, compasión, indignación, condolencia, enternecimiento, horror, etc., *pero estas emociones jamás pueden ser líricas por sí mismas.* Aunque la emoción lírica puede mezclarse a estos sentimientos, lo hace siempre desde fuera, desde la forma, si una obra de arte aparece revestida en forma lírica, por ejemplo si está escrita en verso o en una prosa en la que se observa una cadencia rítmica del habla. Al leer la escena de despedida de Héctor y Andrómaca, uno puede experimentar una fuerte emoción y echarse a llorar. Sin ninguna clase de dudas, esta emoción, puesto que ha sido provocada por el carácter conmovedor de la propia escena, no encierra en sí misma nada lírico. Pero a esta emoción despertada por el contenido se añade el influjo rítmico y fluido de los hexámetros, y uno, por añadidura, experimenta además una ligera emoción lírica. Esta última era más fuerte en aquellos tiempos en que los poemas de Homero no eran un libro de lectura, en que los rapsodas ciegos cantaban estos cantos acompañándose de cítaras. Al ritmo del verso se agregaba el ritmo del canto y de la música. El elemento lírico se acrecentaba, se reforzaba y, quizá, a veces ocultaba la emoción provocada por el contenido. Si se desea obtener esta emoción en forma pura, sin mezcla alguna de emoción lírica, basta con transcribir esta escena en prosa, desprovista de toda cadencia rítmica; imagínense, por ejemplo, la despedida de

Héctor y Andrómaca narrada por Písemski *. Se experimentará la verdadera emoción de la piedad, de la compasión, de la lástima, e incluso saltará alguna lágrima, pero en esto no habrá nada esencialmente lírico» (79, pp. 173-175).

De este modo, toda una enorme esfera del arte —toda la música, la arquitectura, la poesía— queda excluida por completo de la teoría que explica el arte como labor del pensamiento. Entonces sería preciso separar estas artes no sólo en una subespecie particular, sino incluso en una forma totalmente aparte del arte, igualmente ajena a las artes basadas en la imagen, como a la creación filosófica y científica, y situada respecto a ellas en una misma relación. Sin embargo, resulta muy difícil trazar una línea de demarcación entre lo lírico y lo no lírico dentro del propio arte. En otras palabras, si reconocemos que las artes líricas no exigen el esfuerzo del pensamiento, sino de algo distinto, deberemos aceptar seguidamente que en cualquier otra arte existen enormes dominios que no pueden reducirse en modo alguno al trabajo del pensamiento. Resulta, por ejemplo, que obras tales como el *Fausto* de Goethe, *El convidado de piedra, El Caballero avaro* y *Mozart y Salieri* de Pushkin, pueden considerarse como pertenecientes al arte sincrético o mixto —mitad en imágenes, mitad lírico—, y no siempre se pueden efectuar con ellos operaciones semejantes a la realizada con la despedida de Héctor y Andrómaca. De acuerdo con la doctrina del propio Ovsiániko-Kulikovski, no existe ninguna diferencia de principio entre la prosa y el verso, entre el discurso métrico y el no métrico y, por consiguiente, no se puede señalar en la forma externa ningún rasgo que permita distinguir el arte en imágenes del lírico. «El verso es únicamente una prosa pedante, en la que se ha observado la monotonía del metro, y la prosa, un verso libre, en el que los yambos, coreos, etc., se alternan libre y arbitrariamente, lo cual no impide a cierta prosa (por ejemplo, a la de Turguéniev) ser más armónica que muchos versos» (101, p. 55).

Hemos visto además, que en la escena de despedida de Héctor y Andrómaca nuestras emociones parecían desenvolverse en dos planos: por un lado, las emociones provocadas por el contenido, aquellas que hubieran permanecido, si Písemski transcribiera esta escena; y, por otro, las provocadas por los hexámetros, y que en Písemski hubieran desaparecido irremediablemente. Cabe preguntarse si existe alguna obra de arte en la que no aparezcan estas emociones suplementarias. En otros términos, si puede imaginarse una obra que, al ser transcrita por Písemski de tal modo que solamente conserve el contenido y desaparezca toda forma, no pierda,

* Písemski, A. F. (1821-1881), escritor realista ruso. (*N. del T.*)

sin embargo, nada en esto. Por el contrario, el análisis y la observación cotidiana nos convencen de que en la obra en imágenes, la indisolubilidad de la forma coincide por completo con la indisolubilidad de la forma de cualquier poesía lírica. Ovsiániko-Kulikovski considera, por ejemplo, «Ana Karenina» de Tolstoi como una obra puramente épica. Pero he aquí lo que escribía el propio Tolstoi sobre su novela y, en particular, sobre su aspecto formal: «Si quisiera expresar con palabras todo lo que pensaba decir en la novela, tendría que escribir desde un principio la misma novela... Y si los críticos ahora ya lo comprenden y pueden expresar en un artículo lo que yo quise decir, en tal caso les felicito y puedo asegurarles sin vacilar *qu'ils en savent plus long que moi.* Y si los críticos miopes piensan que pretendí describir únicamente lo que me gusta, cómo come Oblonski y qué hombros tiene Karenina están en un error. En todo, en casi todo lo que yo he escrito, me he sentido llevado por una necesidad de reunir mis pensamientos, entrelazados entre sí, para expresarme a mí mismo, pero cada pensamiento aislado expresado en palabras pierde su sentido, queda tremendamente rebajado cuando se extrae de la cadena en que se halla. A su vez, este encadenamiento está formado no por el pensamiento (creo yo), sino por algo distinto, y es imposible expresar directamente en palabras su fundamento; ello puede lograrse únicamente de forma mediatizada, describiendo por medio de palabras, imágenes, acciones, situaciones» (143, pp. 268-269).

Está completamente claro que aquí Tolstoi señala el carácter auxiliar del pensamiento en la obra de arte y la absoluta imposibilidad para «Ana Karenina» de aquella operación que Ovsiániko-Kulikovski aplica a la escena de despedida de Héctor y Andrómaca. Podría parecer que si transcribiéramos «Ana Karenina» con nuestras propias palabras, o las de Písemski, conservaríamos todas sus cualidades intelectuales, y por lo que a la emoción lírica adicional se refiere, ya sabemos que, al no estar escrita en hexámetros fluidos, no le corresponde tal emoción, y, por lo tanto, la obra nada perdería como consecuencia de esta operación. Y, sin embargo, resulta que romper el encadenamiento de pensamientos y de palabras en esta novela, es decir, destruir su forma, significa matar la novela, lo mismo que ocurre al transcribir una poesía lírica a lo Písemski. Pero tampoco las otras obras que cita Ovsiániko-Kulikovski, como *La hija del capitán* o *Guerra y paz,* resistirían semejante operación. Es preciso señalar que en esta destrucción —real o imaginaria— de la forma reside la operación fundamental del análisis psicológico. Y es la diferencia existente entre la acción de la más exacta exposición y la acción de la propia obra, la que sirve de punto de partida para el análisis de la peculiar emoción de la forma. El intelectualismo de este sistema ha reflejado con parti-

cular nitidez la absoluta incomprensión de la obra de arte por parte de la psicología. Ni Potebniá ni sus alumnos han mostrado una sola vez en qué consiste el efecto peculiar y específico de la forma artística. He aquí lo que dice a este respecto Potebniá: «Independientemente de la solución que, en particular, se ofrezca al problema de por qué al pensamiento poético —en sus formas menos complejas— le es más afín la musicalidad de la forma sonora, es decir el ritmo, metro, consonancia, combinación con la melodía, que al prosaico, esta solución no puede minar la justeza de las tesis acerca de que el pensamiento poético puede prescindir del metro, etc., así como a la inversa, el prosaico puede artificialmente, aunque sin perjuicio, revestirse de una forma poética» (109, p. 97). Es del todo evidente que el metro no es obligatorio para una obra en verso, como es evidente que una regla matemática o excepción gramatical formuladas en verso no constituirán aun objeto de la poesía. Pero que el pensamiento poético puede ser completamente independiente de toda forma externa, que es lo que afirma en las palabras citadas Potebniá, supone una contradicción fundamental con el primer axioma de la psicología de la forma artística, de acuerdo con el cual *únicamente en su forma dada la obra de arte puede producir su efecto psicológico.* Los procesos intelectuales resultan sólo parciales e integrantes, auxiliares y accesorios en ese encadenamiento de pensamientos y palabras que constituyen la forma artística. A su vez, este encadenamiento, es decir la propia forma, como dice Tolstoi, está compuesto no por la forma, sino por algo distinto. En otros términos, si el pensamiento entra en la psicología del arte, ésta en su conjunto no es un producto del pensamiento. Tolstoi observó con absoluta precisión la singular fuerza psicológica de la forma artística, al señalar que la violación de esta forma en sus elementos infinitamente pequeños conduce inmediatamente a la destrucción del efecto artístico. «Ya he citado en algún lugar —dice Tolstoi— la profunda máxima del pintor Briúllov * sobre el arte, pero no puedo dejar de citarla otra vez, ya que muestra mejor que nada qué se puede y qué no se puede enseñar en las escuelas. Al corregir el croquis de un alumno, Briúllov lo rectificó ligeramente en varios lugares, y el croquis mediocre, muerto, cobró vida. 'Ya ve usted, apenas lo ha retocado y ha cambiado por completo', dijo uno de los alumnos. 'El arte empieza donde empieza ese *apenas',* dijo Briúllov, expresando así el rasgo más característico del arte. Esta observación es válida para todas las artes, pero su justeza se hace particularmente patente en la interpretación de obras musicales... Tomemos tres condiciones fundamentales: altura, tiempo e intensidad del sonido. La ejecución musical deviene arte y

* Briúllov, K. (1799-1852), pintor ruso, célebre por su cuadro «Los últimos días de Pompeya». (*N. del T.*)

conmueve al oyente, cuando el sonido no es ni más alto ni más bajo de lo que le corresponde, es decir, cuando se coge esa media infinitesimal de la nota que se exige, y cuando esta nota se extiende exactamente lo preciso y la intensidad del sonido no es ni mayor ni menor de lo necesario. La más mínima desviación en la altura del sonido hacia uno u otro lado, el más mínimo aumento o disminución del tiempo y la más mínima intensificación o debilitación del sonido respecto a lo exigido, destruye la perfección de la ejecución y, por consiguiente, la capacidad de contagio de la obra. De este modo, ese contagio del arte, de la música, que aparentemente se provoca con tanta facilidad, se obtiene únicamente cuando el intérprete sabe encontrar esos momentos infinitesimales que son precisos para lograr la perfección de la música. Lo mismo ocurre en las demás artes: apenas más claro, apenas más oscuro, un poco más alto, más bajo, más a la derecha, más a la izquierda, en pintura; apenas más fuerte o más débil la entonación, en el arte dramático, o más pronto o un poco tarde; o algo ha quedado sin decir o se ha dicho de más, se ha exagerado, en la poesía, y ya no hay contagio. Este se consigue únicamente entonces, y en la medida en que el artista sabe hallar esos momentos infinitesimales, de los que se compone la obra de arte. Y no existe posibilidad alguna de enseñar de un modo externo a hallar estos momentos: se encuentran únicamente cuando el hombre se entrega a sus sentimientos. Ninguna enseñanza podrá lograr que el bailarín halle el compás y que el cantante o violinista sepa coger esa media infinitesimal de la nota y que el dibujante trace la única línea necesaria posible y que el poeta encuentre la única distribución necesaria de las únicas palabras necesarias. Todo esto pueden hallarlo solamente los sentimientos» (143, pp. 127-128).

Es evidente que la diferencia entre un director de orquesta genial y otro mediocre, al ejecutar una misma pieza musical, la diferencia entre un pintor genial y el copista absolutamente fiel de su cuadro, se reduce por completo a estos elementos infinitesimales del arte que corresponden a la correlación de sus partes componentes, es decir, a los elementos formales. El arte comienza allí donde empieza el «apenas», lo cual equivale a decir que el arte empieza donde empieza la forma.

De este modo, puesto que la forma es inherente a todas las obras de arte sin excepción, sean éstas líricas o en imágenes, una peculiar emoción de la forma es condición necesaria de la expresión artística, y, por esta razón, desaparece la diferenciación de Ovsiániko-Kulikovski quien considera que en algunas artes el goce estético «surge más bien como resultado de un proceso, como una especie de compensación —por su obra— al artista, por la comprensión y repetición de una obra ajena, a todo el que se apropia de esta obra. Muy distinto es el caso de la arquitectura, la lírica

o la música, en las que estas emociones no sólo tienen el valor de 'resultado' y de 'compensación', sino que se presentan ante todo como el momento anímico fundamental en el que se acumula todo el centro de gravedad de la obra. Estas artes pueden denominarse *emocionales,* a diferencia de las otras que denominaremos *intelectuales* o *'en imágenes'*... En estas últimas, el proceso anímico puede expresarse en la fórmula: *de la imagen a la idea y de la idea a la emoción.* En las primeras, la fórmula es distinta: *de la emoción producida por la forma externa a otra emoción acrecentada, la cual brota debido a que la forma externa se ha convertido para el sujeto en símbolo de la idea*» (101, pp. 70-71).

Ambas fórmulas son completamente erróneas. Sería más correcto afirmar que el proceso anímico que se desarrolla durante la percepción tanto del arte lírico como en imágenes, se expresa en la fórmula: *de la emoción de la forma a algo que surge tras ella.* En todo caso, el punto inicial y de partida, sin el cual la comprensión del arte no se realiza en modo alguno, es la emoción de la forma. Esto queda demostrado de modo evidente mediante esa misma operación psicológica que el autor efectuó sobre Homero, y esta operación, a su vez, refuta por completo la afirmación de que el arte es un producto del pensamiento. La emoción del arte no puede reducirse en modo alguno a las emociones que acompañan «todo acto de predicación y, en particular, la predicación gramatical. Se ofrece la *respuesta* a la pregunta, se halla el *predicado*: el sujeto experimenta una especie de satisfacción mental. Se ha hallado la idea, se ha creado la imagen, y el sujeto experimenta una particular alegría intelectual» (100, p. 199).

Con esto, como ya se ha probado más arriba, se borra por completo toda diferencia psicológica entre la satisfacción intelectual por haber resuelto un problema matemático y por haber escuchado un concierto. Tiene toda la razón Gornfeld, cuando afirma que «en esta teoría enteramente cognoscitiva se han dejado de lado los momentos emocionales del arte, y en ello reside la mayor laguna de la teoría de Potebniá, laguna que él mismo presentía y que probablemente hubiera llenado de haber proseguido su trabajo» (50, p. 63).

Ignoramos lo que hubiera hecho Potebniá de haber continuado su labor, pero sí sabemos a dónde ha llegado su sistema, elaborado de una manera consecuente por sus alumons: se vio forzado a excluir de la fórmula de Potebniá casi la mitad del arte y a entrar en contradicción con hechos del todo evidentes, cuando pretendió conservar la influencia de esta fórmula sobre la otra mitad.

A nosotros no nos cabe la menor duda de que aquellos procesos intelectuales que surgen en nosotros mediante y a propósito de una obra de arte, no forman parte de la psicología del arte en el sentido estricto de la

palabra. Son más bien como una conclusión, o epílogo de la obra de arte, que puede realizarse únicamente como resultado de su acción principal. Y la teoría que empieza por este epílogo, se comporta, según la ingeniosa expresión de Shklovski, como el jinete que pretende montar un caballo y salta por encima del animal. Esta teoría fracasa al no ofrecer una explicación a la psicología del arte como tal psicología. Es fácil convencerse de que esto es así, en los siguientes ejemplos extraordinariamente sencillos. Así, Valeri Briúsov, al aceptar este punto de vista, afirmaba que toda obra de arte conduce a los mismos resultados cognoscitivos que el desarrollo de una demostración científica. Por ejemplo, lo que experimentamos al leer la poesía de Pushkin «El profeta» puede demostrarse asimismo con métodos científicos. «Pushkin prueba la misma idea recurriendo a métodos poéticos, es decir, mediante la sintetización de conceptos. Puesto que la deducción es falsa, deben haber errores en las demostraciones. Y en efecto: nosotros no podemos transformarnos en un serafín, resignarnos a que nos cambien el corazón por un trozo de carbón, etc. A pesar de los elevados valores de la poesía de Pushkin... podemos entenderla únicamente a condición de que aceptemos el punto de vista del poeta. 'El profeta' de Pushkin ya no es más que un hecho histórico, al igual, por ejemplo, que la doctrina sobre la indivisibilidad del átomo» (22, pp. 19-20). En este caso, la teoría intelectual ha sido llevada hasta el absurdo, y, por esta razón, sus despropósitos psicológicos aparecen como particularmente evidentes. Resulta que si una obra de arte se opone a la verdad científica, conserva para nosotros el mismo valor que la doctrina sobre la indivisibilidad del átomo, es decir, una teoría científica falsa y abandonada. Pero en tal caso el 99 por ciento del arte mundial quedaría fuera de borda como algo perteneciente únicamente a la historia.

Si Pushkin empieza una de sus magníficas poesías con las palabras:

> La tierra está inmóvil: las bóvedas del cielo,
> Creador, tú las sostienes,
> Que no caigan sobre tierra firme y agua,
> Y nos aplasten con su peso,

mientras que cualquier escolar de primer grado sabe que la tierra no está inmóvil, sino que gira, entonces resulta que estos versos no pueden tener ningún sentido serio para un hombre culto. ¿Por qué, entonces, los poetas recurren a ideas manifiestamente falsas y equivocadas? En completo desacuerdo con esto, Marx señala como tarea fundamental del arte explicar por qué la epopeya griega y las tragedias de Shakespeare, surgidas en una época ya lejana, conservan aun para nosotros el valor de normas y de

modelos inaccesibles, a pesar de que el terreno de ideas y de relaciones sobre el que se desarrollaron hace ya mucho tiempo que no existe. Únicamente sobre la base de la mitología griega pudo surgir el arte griego, que continúa procurándonos placer, a pesar de que esa mitología haya perdido para nosotros todo valor, aparte del histórico. La mejor prueba de que esta teoría opera de hecho con un aspecto extraestético del arte, la ofrece la historia del simbolismo ruso, el cual en sus premisas teóricas coincide por completo con la teoría que estamos examinando.

Viacheslav Ivanov supo resumir perfectamente las conclusiones a las que llegaron los simbolistas, en una fórmula que reza: «El simbolismo se sitúa al margen de las categorías estéticas» (64, p. 154). De la misma forma, los procesos mentales que investiga esta teoría se hallan al margen de las categorías estéticas y de las vivencias psicológicas. En lugar de explicarnos la psicología del arte, ellos mismos precisan una explicación, la cual puede ofrecerse únicamente sobre la base de una psicología del arte científicamente elaborada.

Pero el modo más fácil de juzgar una teoría cualquiera es examinar sus deducciones más extremas, las cuales se apoyan en dominios totalmente distintos y permiten comprobar las leyes halladas, analizando hechos de una categoría completamente diferente. Es de gran interés examinar las conclusiones, basadas en la historia de las ideologías, a las que llega la teoría en cuestión. A primera vista, esta teoría parece concordar de la mejor manera con la teoría acerca de la variabilidad permanente de la ideología social de acuerdo con los cambios en las relaciones de producción. Parece mostrar claramente cómo y por qué varía la impresión psicológica producida por una misma obra de arte, a pesar de que la forma de esta obra permanece invariable. Puesto que la cuestión no reside en el contenido que el autor ha puesto en la obra, sino en el que el lector aporta de su parte, está claro que el contenido de esta obra artística es un valor variable y subordinado, que representa una función de la mente del hombre social y varía junto con ésta. «El mérito del artista no reside en ese *minimum* de contenido que se le ocurrió durante el proceso de creación, sino en cierta flexibilidad de la imagen, en la fuerza de la forma interna para hacer brotar los más diversos contenidos. La modesta adivinanza: Uno dice: 'Santo Dios', otro dice 'no lo quiera Dios', el tercero 'a mí me es igual' (ventana, puerta y viga) puede hacernos pensar en la actitud de distintas capas del pueblo hacia el desarrollo del pensamiento político, moral y científico, y esta interpretación será errónea únicamente en el caso en que la consideremos como valor objetivo de la adivinanza, y no como un estado de ánimo personal provocado por la adivinanza. En el ingenuo cuento del campesino que quiso coger agua del río Sava para mez-

clarla con un trago de leche que tenía en una taza y de cómo la ola se llevó la leche, lo que hizo exclamar al campesino '¡Sava, Sava, tú no la has tomado, y a mí me has apenado' *, quizá crea hallar alguien la acción implacable, destructora y ciega de la corriente de acontecimientos mundiales, la desgracia de un ser aislado, un grito que brota del alma por una pérdida irreparable y, desde un punto de vista personal, injusta. Es fácil caer en un error, al pretender imponer al pueblo una u otra interpretación, pero es evidente que si semejantes relatos viven siglos ello no se debe a su significado literal, sino al que se le pueda atribuir. Esta es la razón por la cual las creaciones de hombres y de siglos oscuros pueden conservar su valor artístico en épocas de elevado desarrollo y, al mismo tiempo, explica por qué, a pesar de la pretendida eternidad del arte, llega un momento en que, al aumentar las dificultades de comprensión, al olvidarse la forma interna, las obras de arte pierden su valor» (111, pp. 153-154).

De este modo, la variabilidad histórica del arte queda aparentemente explicada. «León Tolstoi comparaba el efecto de una obra de arte con un contagio: Iván me contagió su tifus, pero mi tifus es de un tipo distinto al de Iván. Y mi Hamlet es el mío, no el de Shakespeare. Y el tifus es una abstracción necesaria para el pensamiento teórico y creado por él. Toda generación posee su Hamlet, del mismo modo que todo lector posee el suyo» (53, p. 114).

Parece como si el condicionamiento histórico del arte quedara de esta forma explicado, pero la propia comparación con la fórmula de Tolstoi revela el carácter ficticio de esta interpretación. En efecto, para Tolstoi el arte deja de existir en cuanto se infringe uno de sus elementos más pequeños, en cuanto desaparece uno de sus «apenas». Para Tolstoi, toda obra de arte es una pura tautología formal. El arte en su forma es siempre igual a sí mismo. «He dicho lo que he dicho», he aquí la única respuesta del artista a la pregunta de qué quiso decir con su obra. Y sólo puede verificarse a sí mismo, volviendo a escribir con las mismas palabras toda su novela. Para Potebniá, la obra de arte es siempre una alegoría: «Yo he dicho no lo que he dicho, sino algo distinto». Esta es su fórmula para una obra de arte. De aquí se infiere claramente que esta teoría explica no el cambio de la psicología del arte por sí mismo, sino únicamente el cambio en la utilización de la obra de arte. Esta teoría muestra que cada generación y cada época utiliza a su manera la obra de arte, pero antes de utilizarla es preciso vivirla, y la respuesta que esta teoría ofrece a la pregunta de cómo vive cada época y cada generación la obra de arte, dista mucho de ser satisfactoria. Así, por ejemplo, al hablar de la psicología de la lírica,

* En ucraniano en el original en los dos casos. (*N. del T.*)

Ovsiániko-Kulikovski señala la siguiente particularidad de ésta, a saber, que no obliga al pensamiento a trabajar, sino a los sentimientos. Al hacer esta afirmación, presenta las siguientes tesis:

«1) la psicología de la lírica se caracteriza por unos rasgos particulares que la distinguen claramente de la psicología de otras artes; ...2) los rasgos psicológicos distintivos de la lírica deben considerarse eternos: se pueden hallar ya en la fase más antigua accesible al estudio, atraviesan toda su historia, y los cambios experimentados en el proceso de evolución, no sólo no violan su naturaleza psicológica, sino que contribuyen a su consolidación y plenitud de expresión» (100, p. 165).

De aquí se infiere claramente que, puesto que se trata de la psicología del arte en el sentido propio de la palabra, aquélla resultará eterna; a pesar de todas las mutaciones a que se ve sometida, revela de forma completa su naturaleza y parece hallarse substraída a la ley general del desarrollo histórico, al menos en su parte esencial. Si además recordamos que para nuestro autor la emoción lírica representa de hecho la emoción artística en general, es decir, la emoción de la forma, nos convenceremos de que la psicología del arte, al ser psicología de la forma, permanece eterna e invariable, y lo único que varía y se desarrolla de generación en generación es su uso y disfrute. Esta forma monstruosa de forzar el pensamiento, forma que salta a la vista, cuando intentamos, siguiendo a Potebniá, atribuir un profundo sentido a una modesta adivinanza, es la consecuencia directa del hecho de que la investigación se efectúa no en el dominio de la propia adivinanza, sino en el de su uso y aplicación. A todo sin excepción se le puede atribuir un sentido. Gornfeld presenta numerosos ejemplos de cómo nosotros involuntariamente intentamos dar una explicación racional a cualquier disparate (53, p. 139), y los experimentos realizados últimamente por Rorschach con manchas de tinta, son una demostración palpable del hecho de que nosotros concedemos significado, estructura y expresión a la más absurda y casual acumulación de formas.

En otras palabras, la obra en sí no puede considerarse jamás como responsable de aquellos pensamientos que surgen como consecuencia de ella. La modesta adivinanza no contiene en sí misma una idea sobre el desarrollo político y la diversa actitud que este desarrollo despierta en nosotros diferentes opiniones. Si sustituimos su sentido literal, ventana, puerta, viga, por el alegórico, la adivinanza dejará de existir como obra de arte. De lo contrario, no existiría diferencia alguna entre una adivinanza, una fábula y la obra más compleja, si cada una de ellas pudiera comprender las más grandes ideas. La dificultad reside no en demostrar que la utilización de las obras de arte posee en cada época un carácter diferente, que la *Divina Comedia* tiene en nuestro tiempo un valor social

distinto al de la época de Dante, la dificultad consiste en probar que el lector que se halla actualmente bajo los efectos de las mismas emociones formales que un contemporáneo de Dante, utiliza de modo distinto los mismos mecanismos psicológicos y vive la «Divina Comedia» de forma distinta.

En otros términos, la tarea consiste en demostrar que nosotros no sólo interpretamos distintamente las obras de arte, sino que asimismo las vivimos de modo diferente. No en vano Gornfeld tituló su artículo sobre la subjetividad y variabilidad de la comprensión «Sobre la interpretación de la obra de arte» (53, pp. 95-153). Es importante probar que el arte más objetivo y, en apariencia más puramente en imágenes, como mostró Guyeau respecto al paisaje, es, de hecho, esa misma emoción lírica en el sentido amplio de la palabra, es decir, la emoción específica de la forma artística. «El mundo de los 'Relatos de un cazador' —dice Gershenson— es exactamente el del campesinado del gobierno de Oriol de los años cuarenta; pero si se presta atención, es fácil descubrir que se trata de un mundo de máscaras, a saber, las imágenes de los estados anímicos de Turguénev, encarnados en las figuras, en las costumbres y psicología de los campesinos de Oriol, así como el paisaje de esta región» (47, p. 11).

Y una última y más importante circunstancia: la subjetividad en la comprensión, el significado que nosotros aportamos, no son en modo alguno una peculiaridad específica de la poesía, sino un rasgo general de toda comprensión. Como lo formuló justamente Humboldt: toda comprensión supone una incomprensión, es decir, los procesos del pensamiento suscitados en nosotros por la palabra ajena, nunca coinciden por completo con los procesos que tienen lugar en el que habla. Cada uno de nosotros, al escuchar la palabra ajena, percibe las palabras y su valor a su manera, y el significado del habla será toda vez subjetivo en el mismo grado que el significado de la obra de arte.

Siguiendo a Potebniá, Briúsov ve la peculiaridad de la poesía en el hecho de que ella recurre a los juicios sintéticos, a diferencia de los juicios analíticos de la ciencia. «Si el juicio 'el hombre es mortal' es de hecho analítico, a pesar de haber llegado a él mediante inducción, a través de la observación de que todos los hombres se mueren, en tal caso la expresión del poeta (F. Tiútchev) 'el sonido se ha dormido' es un juicio sintético. Por mucho que se analice el concepto 'sonido' no se descubrirá en él 'el sueño'; es preciso añadir al 'sonido' algo desde fuera, relacionarlo, sintetizarlo para obtener la combinación 'el sonido se ha dormido'» (22, p. 14). Pero el problema reside precisamente en que nuestra habla diaria, cotidiana y el lenguaje periodístico están llenos de semejantes juicios, y recurriendo a éstos jamás hallaremos el rasgo específico de la psicología del arte, que

la distingue de los demás tipos de vivencias. Si un artículo de periódico afirma: «Ha caído el ministerio», este juicio resulta tan sintético como la expresión «El sonido se ha dormido». Y a la inversa, en el lenguaje poético podemos hallar una serie de juicios que en modo alguno podremos considerar sintéticos en el sentido que acabamos de indicar; cuando Pushkin dice: «Todas las edades se someten al amor», no ofrece un juicio sintético, pero sí un verso muy poético. Como vemos, deteniéndonos ante los procesos intelectuales suscitados por la obra de arte, corremos el riesgo de perder el rasgo preciso que los distingue de los demás procesos intelectuales.

Si nos detenemos ante otro rasgo de vivencia poética, presentado por esta teoría como distintivo específico de la poesía, deberemos citar la expresión mediante imágenes y la evidencia sensitiva de la representación. De acuerdo con esta teoría, la obra es tanto más poética, cuanto más evidente, completa y precisa sea la imagen sensitiva y la idea que suscita en la consciencia del lector. «Si, por ejemplo, al pensar el concepto de caballo, me he concedido tiempo para reconstituir en la memoria la imagen, digamos, de un caballo moro, galopando, las crines al viento, etc., mi pensamiento será sin duda artístico, representará el acto de una pequeña creación artística» (104, p. 10).

Resulta entonces que toda representación viva es al mismo tiempo poética. Es preciso señalar que aquí se manifiesta con toda nitidez la relación existente entre la teoría de Potebniá y la corriente asociacionista y sensualista de la psicología, en la que se basan todas las doctrinas de esta escuela. La enorme revolución que tuvo lugar en la psicología desde la época de la despiadada crítica de estas dos corrientes en su aplicación a los procesos superiores del pensamiento y de la imaginación, no deja piedra sobre piedra del anterior sistema psicológico, y junto con él se desmoronan todas las afirmaciones de Potebniá basadas en este sistema. En efecto, la nueva psicología ha demostrado con toda precisión que el propio pensamiento se realiza en sus formas superiores sin recurrir para nada a imágenes. La doctrina tradicional que afirmaba que el pensamiento es solamente una relación de imágenes o representaciones, parece abandonado por completo tras las investigaciones capitales de Bühler, Messer, Ach, Wat y otros psicólogos de la escuela de Würzburg. La ausencia de imágenes en otros procesos mentales puede considerarse una conquista firme de la nueva psicología, y no es por eso casual que Külpe intente sacar conclusiones extraordinariamente importantes para la estética. Señala Külpe el hecho de que toda noción tradicional respecto al carácter de imagen del cuadro poético desaparece totalmente a causa de los nuevos descubrimientos: «Basta con prestar atención a las observaciones de los lectores y oyen-

tes. A menudo sabemos de qué se trata, comprendemos la situación, conducta y caracteres de los personajes, pero su correspondiente representación en imágenes la pensamos de forma únicamente casual» (74, p. 73).

Dice Schopenhauer: «¿Acaso traducimos el discurso escuchado en imágenes de la fantasía, que pasa rauda junto a nosotros, que se encadena, que se transforma de acuerdo con las palabras que fluyen y sus giros gramaticales? ¡Qué desorden reinaría en tal caso en la cabeza, al escuchar un discurso o leer un libro! En todo caso, así no sucede». Y en efecto, resulta espantoso imaginarse la tergiversación tan monstruosa de la obra de arte que podría producirse si realizáramos en representaciones sensitivas toda imagen del poeta.

En el océano aéreo,
Sin timón y sin velas,
Navegan dulcemente en las brumas
Armoniosos coros de astros.

Si intentáramos imaginarnos gráficamente todo lo que se menciona aquí, como Ovsiániko-Kulikovski sugiere que se haga con el concepto de caballo —el océano, el timón, las brumas, los astros—, resultará tal la confusión que no quedará ni rastro de la poesía de Lérmontov. Se puede probar con toda evidencia que las descripciones poéticas se idean de tal forma que hacen imposible por completo la conversión de cada expresión y palabra en imágenes. Cómo imaginarse el siguiente dístico de Mandelstam [18]:

Y en los labios arde como hielo negro
El recuerdo del rumor estigio.

Para una representación en imágenes se trata evidentemente de un absurdo: «arde como hielo negro» es algo inimaginable para nuestro pensamiento prosaico, y desgraciado del lector que intentara realizar una representación en imágenes del verso del «Cantar de los Cantares»: «Son tus cabellos rebañitos de cabras, que ondulantes van por los montes de Galaad. Son tus dientes cual rebaño de ovejas de esquila que suben del lavadero». Le ocurriría lo mismo que en una poesía satírica de un humorista ruso le sucedía a un artesano que intentaba fundir una estatua de Sulamita con el fin de realizar de forma palpable las metáforas del «Cantar de los Cantares»: el resultado fue «lingote de cobre de seis codos de largo».

Es preciso señalar que, por lo que a las adivinanzas se refiere, el distanciamiento entre la imagen y su significado es condición indispensable para lograr el efecto poético. El refrán dice con razón: en el acertijo está

la adivinanza, pero entre ellos hay siete *verstas* de verdad (o de mentira). Ambas variantes expresan una misma idea: que entre el acertijo y la solución hay siete *verstas* de verdad y de mentira. Si eliminamos esta distancia, desaparecerá todo el efecto del acertijo. Y eso era precisamente lo que hacían aquellos maestros que, con el fin de sustituir los complicados y difíciles acertijos populares por otros más racionales que educaran la mente infantil, ofrecían a los niños insulsas adivinanzas como la que sigue: ¿qué es lo que se guarda en un rincón y sirve para barrer las habitaciones? Respuesta: la escoba. Es precisamente a causa de su absoluta posibilidad de realización en imágenes que este acertijo está desprovisto de todo efecto poético. V. Shklovski tiene toda la razón al señalar que la relación de la imagen respecto a la palabra que significa no justifica en modo alguno la ley de Potebniá que afirma que «la imagen supone algo considerablemente más simple y claro que lo que explica», es decir, «puesto que la finalidad de este procedimiento es acercar la imagen a nuestra comprensión, y puesto que sin ello no tendría sentido, la imagen debe sernos más conocida que lo que explica» (109, p. 314). Shklovski dice al respecto: «No cumplen con este 'deber' ni la comparación de Tiútchev de los relámpagos con demonios sordomudos, ni la comparación de Gógol del cielo con casullas del Señor, ni las comparaciones de Shakespeare que nos sorprenden por su afectación» (126, p. 5).

Agreguemos a lo dicho que todo acertijo sin excepción, como ya se ha indicado anteriormente, se desarrolla de lo simple a lo más complicado, y no a la inversa. Cuando la adivinanza pregunta qué es: «En un puchero de carne hierve el hierro» y responde: «El freno en las caballerías», ofrece desde luego una imagen que nos sorprende por su complejidad en comparación con una adivinación sencilla. Y así ocurre siempre. Cuando Gógol en *La terrible venganza* ofrece su célebre descripción del Dnieper, no sólo no contribuye a crear una representación en imágenes claramente gráfica del río, sino que, por el contrario, presenta una imagen manifiestamente fantástica de éste, imagen que en nada se asemeja al verdadero Dnieper e imposible de realizar en representaciones en imágenes. Cuando el escritor afirma que no hay en el mundo otro río comparable al Dnieper, mientras que de hecho ni siquiera se cuenta entre los mayores, o cuando dice que «raro es el pájaro que logre alcanzar la mitad del río», mientras que, en la realidad, cualquier pájaro puede cruzarlo varias veces, en estos casos no sólo no nos acerca a una imagen real del Dnieper, sino que nos aleja, de acuerdo con el planteamiento y objetivos de su fantástica y romántica *Terrible venganza*. En esa concatenación de ideas que forma la novela, el Dnieper es efectivamente un río extraordinario y fantástico.

Los manuales escolares suelen recurrir frecuentemente a este ejemplo

para explicar la diferencia existente entre una descripción poética y otra prosaica, y en completo acuerdo con la teoría de Potebniá afirman que la diferencia entre la descripción de Gógol y la de un manual de geografía consiste en que el escritor crea una representación en imágenes, gráfica, palpable del Dnieper, y la geografía, un concepto preciso, frío del mismo. Sin embargo, como se desprende del más elemental análisis, la forma sonora de este fragmento rítmico y sus imágenes hiperbólicas, increíbles, tienen como finalidad crear un sentido completamente nuevo, necesario para la totalidad de la novela, de la cual es solamente una parte.

Para mejor comprensión recordaremos que la palabra que constituye el verdadero material de la creación poética, no posee por sí misma y de modo obligatorio un carácter evidente, y que, por consiguiente, el error psicológico fundamental reside en que la psicología sensualista sustituye la palabra por la imagen. «La materia de la poesía no son las imágenes ni las emociones, sino la palabra», dice V. M. Zhirmunski; las imágenes sensibles suscitadas por la palabra pueden no aparecer, o, en cualquier caso, no serán más que una adición subjetiva del perceptor al significado de las palabras percibidas. «Intentar construir el arte sobre las imágenes es imposible: el arte exige perfección y exactitud, y por esta razón no puede abandonarse a la arbitrariedad del lector; es el poeta y no el lector quien crea la obra de arte» (163, p. 130).

Es fácil convencerse de que la palabra, por su propia naturaleza psicológica, excluye casi siempre la representación en imágenes. Cuando el poeta dice «caballo», su palabra no encierra en sí ni crines al viento, ni galopes ni nada semejante. Todo esto el lector lo aporta por su propia cuenta y de forma absolutamente arbitraria. Basta aplicar a estas adiciones del lector la célebre expresión «apenas» para comprobar en qué ínfima medida estos elementos casuales, difusos, imprecisos, pueden ser objeto del arte. Suele decirse que el lector o el espectador completan con su fantasía la imagen que presenta el artista. Sin embargo, Christiansen ha explicado brillantemente que esto ocurre únicamente cuando el artista conserva el dominio del movimiento de nuestra fantasía y cuando los elementos formales predeterminan con toda precisión el funcionamiento de nuestra imaginación. Así ocurre, por ejemplo, con la representación en un cuadro de la profundidad o de la lejanía. Pero el artista jamás nos concede la adición arbitraria de nuestra fantasía. «El grabado transmite en blanco y negro todos los objetos, pero su aspecto es diferente, y, al examinarlo, no recibimos la impresión de cosas blancas y negras, no percibimos los árboles negros, los prados verdes y el cielo blanco. ¿Pero depende esto de que nuestra fantasía, como algunos suponen, completa los colores del paisaje en una representación gráfica, sustituyendo lo que verdaderamente mues-

tra el grabado por una *imagen* cromática del paisaje con árboles y prados verdes, flores multicolores y un cielo azul? Yo creo que el pintor diría: estoy profundamente agradecido por este trabajo de los profanos sobre mi obra. La posible falta de armonía de los colores complementarios podría echar a perder su dibujo. Pero obsérvense ustedes mismos: ¿acaso vemos realmente los colores? Desde luego, la impresión que tenemos es la de un paisaje completamente normal, con colores naturales, pero no lo vemos, la impresión no posee carácter de imagen» (25, p. 95).

Theodor Meyer, en una detallada investigación que muy pronto adquirió celebridad, demostró circunstanciadamente que la propia materia que emplea la poesía excluye la representación en imágenes de lo que expresa [19] y definió la poesía «como el arte de la presentación verbal no en imágenes» (88, S. IV).

Al analizar todas las formas de representación verbal y de surgimiento de conceptos, Meyer llega a la conclusión de que el carácter figurativo y la evidencia sensible no suponen una propiedad psicológica de la vivencia poética y que el contenido de toda descripción poética es por su propia esencia no figurativo. Mediante una crítica y un análisis extraordinariamente agudos, Christiansen demostró lo mismo, al establecer que «la finalidad de la representación de los objetos materiales en el arte no es *la imagen sensible del objeto,* sino la impresión *no figurativa* de él» (25, p. 90). Un mérito particular de Christiansen es el haber demostrado esto respecto a las artes plásticas, en las que esta tesis tropieza con las mayores objeciones. «Ha arraigado la opinión de que la finalidad de las artes plásticas es servir a las miradas, que pretenden dar y reforzar la calidad visual de los objetos. ¿Acaso el arte tampoco en esta circunstancia busca la imagen sensible del objeto, sino algo no figurativo, cuando crea «cuadros» y se denomina a sí mismo plástico?» (25, p. 92). Sin embargo, el análisis muestra «que también en las artes plásticas, al igual que en la poesía, la impresión no gráfica supone el objetivo final de la representación del objeto...» (25, p. 97).

«De este modo, en todas partes nos vemos obligados a entrar en contradicción con el dogma que afirma la autofinalidad del contenido sensible en el arte. El distraer nuestros sentimientos no constituye el objetivo final del proyecto artístico. Lo principal en la música es lo que no se oye, en las artes plásticas, lo invisible e intangible» (25, p. 109); allí donde la imagen surge de forma premeditada o casual, jamás habrá un rasgo poético. A propósito de semejante teoría en Potebniá, Shklovski observa: «En la base de esta tesis hay una ecuación: imagen es igual a poesía. En la realidad esta ecuación no existe. Para que existiera, habría que aceptar que todo empleo simbólico de una palabra es necesariamente poético, aun-

que sólo sea en el primer momento de creación del símbolo. Sin embargo, es posible la utilización de una palabra en un sentido no directo, sin que por ello surja la imagen poética. Por otro lado, las palabras empleadas en sentido directo y unidas en oraciones que no ofrecen ninguna imagen, pueden formar una obra poética, como por ejemplo, la poesía de Pushkin 'Yo la amé: quizás el amor todavía...' No es la imagen ni el símbolo lo que diferencia el lenguaje poético del prosaico» (127, p. 4).

Y por último, la teoría tradicional de la imaginación como combinación de imágenes se ha visto sometida esta última década a una crítica contundente y fundamental. La escuela de Meinong y de otros investigadores ha demostrado con suficiente profundidad que la imaginación y la fantasía deben examinarse como funciones que sirven a nuestra esfera emocional y que incluso en los casos en que manifiestan un parecido externo con los procesos mentales, en la raíz de este pensamiento yace siempre una emoción. Heinrich Maier señaló las principales particularidades de este pensamiento emocional, al establecer que la tendencia fundamental en los hechos del pensamiento emocional es esencialmente distinta a la del pensamiento discursivo. Aquí el proceso cognoscitivo ha quedado relegado a un segundo plano, ha quedado apartado y no reconocido. En la conciencia tiene lugar *eine Vorstellungsgestaltung, nicht Auffassung.* La principal finalidad del proceso es completamente distinta, aunque las formas externas coincidan a menudo. La actividad de la imaginación representa una descarga de afectos, del mismo modo que los sentimientos se resuelven en movimientos expresivos. Entre los psicólogos existen dos opiniones respecto a si la emoción se refuerza o debilita bajo la influencia de las representaciones afectivas. Wundt afirmaba que la emoción se hace más débil, Leman suponía que se reforzaba. Si aplicamos a este problema el principio de desgaste unipolar de energía que introdujo el profesor Kornílov en la interpretación de los procesos intelectuales, quedará completamente claro que en las sensaciones, como en los actos de pensamiento, toda intensificación de la descarga en el centro conduce a una debilitación de la descarga en los órganos periféricos. Tanto allí como aquí, las descargas central y periférica se hallan recíprocamente en relación inversa, y, por consiguiente, cualquier reforzamiento de las representaciones afectivas supone de hecho un acto emotivo, análogo a los actos de complicación de la reacción mediante la aportación de momentos intelectuales de elección, diferenciación, etc. Al igual que el intelecto es únicamente la voluntad inhibida, habrá que imaginarse probablemente la fantasía como sentimiento inhibido. En todo caso, la aparente semejanza con los procesos intelectuales no debe oscurecer la diferencia de principio que aquí existe. Incluso los juicios puramente cognoscitivos relativos a la obra de arte y

que constituyen *Verständis-Urteile* no representan juicios, sino actos afectivamente emocionales del pensamiento. Así, por ejemplo, al contemplar el cuadro de Leonardo da Vinci «La cena» surge en mí el pensamiento: «Ése es Judas; debe estar asustado, ha tirado el salero». Esto, según Maier, significa lo siguiente: «Lo que yo contemplo es para mí Judas únicamente gracias al método estéticamente afectivo de representación» (*cf.* 151). Todo ello concuerda en señalar el hecho de que la teoría de la imagen, al igual que la afirmación sobre el carácter intelectual de la reacción estética, tropieza con grandes objeciones por parte de la psicología. Allí donde la imagen se produce como resultado de la actividad de la fantasía, se encuentra subordinada a leyes totalmente distintas a las leyes de la habitual imaginación reproductora y del habitual pensamiento lógico discursivo. El arte es una función del pensamiento, pero de un pensamiento emocional peculiar; pero incluso después de introducir esta corrección, nos encontramos con que no hemos resuelto el problema que nos habíamos planteado. Es preciso aclarar con toda precisión no sólo en qué difieren las leyes del pensamiento emocional de los restantes tipos de este proceso, sino asimismo demostrar más adelante en qué difiere la psicología del arte de las demás formas de pensamiento emocional.

La impotencia de la teoría intelectual en ninguna parte se revela de forma tan completa y manifiesta como en los resultados prácticos a que ha conducido. En definitiva, la manera más fácil de comprobar cualquier teoría es examinando la práctica que ha engendrado. La mejor prueba de que esta o aquella teoría conoce y comprende correctamente los fenómenos que investiga, es la medida en que domina estos fenómenos. Y si analizamos el aspecto práctico del problema, seremos testigos de una evidente manifestación de absoluta impotencia de esta teoría por lo que al dominio de los hechos del arte se refiere. Ni en literatura, ni en su enseñanza, ni en la crítica social, ni, por último, en la teoría y psicología de la creación, ha creado nada que pudiera testimoniar el dominio de alguna ley de la psicología del arte. En lugar de una historia de la literatura, realizó una historia de la intelectualidad rusa (Ovsiániko-Kulikovski), una historia del pensamiento social (Ivanov-Razúmnik), una historia de los movimientos sociales (Pipin). Y en estas obras superficiales y metodológicamente falsas tergiversó en igual grado la literatura que le sirvió como materia, y la historia social que intentaba conocer a través de los fenómenos literarios. Al intentar descubrir la intelectualidad de los años veinte a través de la lectura de *Eugenio Oneguin,* creaban una impresión igualmente falsa respecto a la novela y a la intelectualidad. Desde luego, *Eugenio Oneguin* contiene ciertos rasgos de los intelectuales de aquella época, pero estos rasgos se hallan hasta tal punto modificados, transformados y

completados por otros, situados en una relación completamente nueva en la concatenación de pensamientos, que a través de ellos resulta absolutamente imposible formarse una idea correcta de los intelectuales de los años veinte del siglo pasado, de la misma manera que es imposible escribir las reglas y leyes de la gramática rusa por el lenguaje poético de Pushkin.

Desgraciado del investigador que, partiendo del hecho de que en *Eugenio Oneguin* «se ha reflejado el idioma ruso», llegara a la conclusión de que en la lengua rusa las palabras se disponen en yambos de cuatro pies y riman como las estrofas de Pushkin. Mientras no aprendamos a separar los procedimientos adicionales del arte, mediante los cuales el poeta transforma los materiales que toma de la vida, todo intento de *conocer* algo *a través* de la obra de arte resultará metodológicamente falso.

Queda por señalar lo siguiente: la premisa general de semejante aplicación de la teoría —la tipicidad de la obra artística— debe someterse a grafía colectiva de la vida, y la tipicidad no es la cualidad perseguida necesariamente. Y por este motivo quien, en su pretensión de hallar siempre en la literatura esta tipicidad, intente estudiar la historia de la intelectualidad rusa en los Chatski y Pechorin *, corre el riesgo de permanecer a un nivel de comprensión absolutamente falso de los fenómenos estudiados. Con semejante planteamiento de la investigación científica, correríamos el riesgo de dar en el blanco una vez en cada mil. Y esto prueba mejor que cualquier otro razonamiento el carácter infundado de una teoría, cuyos cálculos nos sirvieran para apuntar al blanco.

* Chatski, personaje de la comedia de Griboiédov «La desgracia de tener espíritu»; Pechorin, protagonista de la novela de Lérmontov *Un héroe de nuestro tiempo*. (*N. del T.*)

NOTAS

14. «*...'mish' significó en otros tiempos 'ladrón'...*» — Se refiere a la afinidad, que muchos científicos atribuyen, existente entre el antiguo hindú *mus* 'ratón' y el verbo mus-ha-ti 'el roba'. (p. 49).

15. «*...la palabra 'luna' significa etimológicamente algo caprichoso...*» — Etimológicamente la palabra rusa 'luna' está relacionada con la raíz 'iluminar' (*cf.* el latín *lux,* 'luz', etc.); *cf.* en ucraniano 'luna' — 'destello, resplandor'. (p. 49).

16. «*...en la obra de arte, la imagen es al contenido como en la palabra la noción es a la imagen sensible o al concepto.*» — Recurriendo a la terminología de las investigaciones semióticas más modernas, puede hablarse de la correlación entre el signo, el concepto de este signo (es decir, el significado o concepto expresado por este signo) y su denotativo (objeto o clase de objetos al que pertenece); se entiende por forma interna aquellos casos en que el concepto de un cierto signo (por ejemplo, «ladrón») se convierte en denotativo de otro signo (que posee otro concepto: «ladrón»), lo cual es típico de los idiomas naturales. *Cf.*: A. Cherch, *Vvedeniye v matematicheskuyu loguiku* [Introducción a la lógica matemática], Moscú, 1960, p. 19. El concepto de forma interna ha sido examinado en los trabajos de G. G. Spet y A. Marty; *cf.*: G. Spet, *Vnutrennaia forma slova (Etiudi i variatsii na temi Humboldt'a)* [La forma interna de la palabra (Estudios y variaciones sobre temas de Humboldt)], Moscú, 1927 (*cf.* en particular el análisis de la problemática estética de la forma interna en el lenguaje poético, pp. 141 y ss.); O. Funke, *Innere Sprachform. Eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie,* Reichenberg, 1924; A. Marty, «O poniatii i metode vseobschei grammatiki i filosofii vazika» [Acerca del concepto y método de la gramática general y de la filosofía del idioma], en: V. A. Zveguintsev (red.), *Istoriya yazikoznaniya XIX i XX vckov v ocherkaj i iztecheniyaj [Historia de la lingüística de los siglos XIX y XX en extratos y ensayos*], v. II, Moscú, 1965, p. 12; un análisis de las ideas de Humboldt en comparación con la moderna ciencia sobre la lengua, puede hallarse en: N. Chomsky, *Cartesian linguistics,* New York, 1966. Una comparación entre la estructura del signo («símbolo») en el idioma y en el arte ha sido efectuada de un modo consecuente en: E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen,* Berlin, Bd I-III, 1923-1929, y posteriormente, en: S. Langer, *Philosophy in a new key,* Cambridge, 1942, y en una serie de trabajos de semántica y semiótica, en particular, en los trabajos de Ch. Morris, *cf.*: Reider (red.), *Sovremennaia kniga po estetike. Antologuiya* [El libro moderno de estética. Antología], Moscú, 1957; Ch. Morris, D. Hamilton, «Aesthetics, signes and icons», en: *Philosophy and phenomenological research, 25,* 1965, n.º 3; *cf.* E. Schaper, «The art symbol», en: *British Journal of Aesthetics,* 1964, n.º 3. (p. 49).

17. «*...la poesía o el arte representan una forma particular de pensamiento...*» — La interpretación del arte como una forma de conocimiento, próximo al científico, se

manifestó con particular nitidez en las ideas estéticas de B. Brecht (y en su concepción del «teatro intelectual») y de S. M. Eisenstein (en su concepción del «cine intelectual»; *cf.* en particular sus artículos: S. M. Eisenstein, «Perspektivi» [Perspectivas], en: *S. M. Izbranniye proizvedeniya* [Obras escogidas], v. 2, Moscú, 1964, pp. 35-44; «Za kadram» [En busca del encuadre], *ibíd.*, pp. 283-296, etc.). En su aplicación a los problemas del lenguaje de la literatura, la cuestión de las relaciones entre arte y ciencia se examina detalladamente en el último libro de Huxley. *Cf.*: A. Huxley, *Literature and science*, Londo, 1963. (p. 50).

18. «*...dístico de Mandelstam.*» — Son los dos últimos versos de una poesía de O. Mandelstam, cuyos dos primeros versos constituyen el epígrafe del séptimo capítulo del libro de Vigotski *Pensamiento y lenguaje* (*cf.* L. S. Vigotski, *Izbranniye psijologuicheskiye issledovaniya* [Obras psicológicas escogidas], Moscú, 1956, p. 320; en esta edición no se indica la fuente del epígrafe). Debido a la importancia que esta poesía tenía para Vigotski, como lo prueban los dos pasajes indicados de dos libros suyos (el primero y el último), la reproducimos íntegramente:

He olvidado la palabra que quería pronunciar,
La ciega golondrina volverá al palacio de las sombras,
Las alas cortadas, para jugar con las transparentes.
La canción nocturna se canta en el olvido.

No se oyen pájaros. No florecen las siemprevivas.
Son transparentes las crines de la caballada nocturna.
Por el río seco navega una barca vacía.
Las palabras se han desvanecido entre los grillos.

Y surge lentamente, como un pabellón o un templo,
Ora se finge la loca Antígona,
Ora cae a los pies como una golondrina muerta,
Con la ternura estigia y una verde rama.

Oh si pudiera volver la vergüenza de los dedos videntes,
Y la turgente alegría del reconocimiento,
Temo tanto el llanto de las Aonides,
La niebla, el rumor, los abismos.

Los mortales tienen el poder de amar y de reconocer,
Para ellos incluso el sonido se vertería en los dedos,
Pero he olvidado lo que quería decir,
Y el pensamiento incorpóreo volverá al palacio de las sombras.

Pero la transparente repite otras cosas,
Repite golondrina, amiga, Antígona...
Y en los labios arde como hielo negro
El recuerdo del rumor estigio. (p. 64).

19. En lengua rusa, V. Zhirmunski, basándose en la poesía de Pushkin «Cuando vago por las ruidosas calles», ilustra esta idea fundamental de Th. Meyer. *Cf.* el artículo de V. M. Zhirmunski, «Zadachi poetiki» [Tareas de la poética], en: *Zadachi i metodi izucheniya iskusstv* [*Tareas y métodos de estudio de las artes*] (Petrogrado, «Academia», 1924, pp. 129 y ss.). (p. 67).

Capítulo III

EL ARTE COMO PROCEDIMIENTO

Reacción ante el intelectualismo. El arte como procedimiento. Psicología del tema, héroe, ideas literarias, sentimientos. Contradicción psicológica del formalismo. Incomprensión de la psicología del material literario. Práctica del formalismo. El hedonismo elemental.

Por lo que antecede hemos podido comprobar que la incomprensión de la forma en su aspecto psicológico supuso el pecado fundamental de la escuela de psicología del arte dominante entre nosotros, y que un intelectualismo falso en sus principios y la teoría de las imágenes engendraron una serie de conceptos confusos y muy distantes de la verdad. Como una sana reacción contra este intelectualismo surgió el movimiento formal que empezó a constituirse y cobrar consciencia de sí mismo únicamente por oposición al sistema anterior. Esta nueva tendencia intentó colocar en el centro de su atención la forma artística, hasta entonces menospreciada. Al hacer esto, partía no sólo de los fracasos de los anteriores intentos de explicar el arte prescindiendo de su forma, sino asimismo del hecho psicológico fundamental que, como veremos más adelante, se encuentra en la base de todas las teorías psicológicas del arte. Este hecho consiste en que la obra de arte, si se destruye su forma, pierde su efecto estético. De aquí la tentación de deducir que toda la fuerza de su influencia está relacionada exclusivamente con su forma. Y así fue como los nuevos teóricos formularon su idea del arte: que éste es forma pura, independiente de cualquier contenido. Se declaró el arte un procedimiento que contenía en sí mismo su propia finalidad, y allí donde los investigadores anteriores des-

cubrían la complejidad del pensamiento, los nuevos veían únicamente el juego de la forma artística. El arte mostró a los estudiosos una faceta completamente distinta de la que había mostrado en otro tiempo a la ciencia. Shklovski formuló este nuevo punto de vista al declarar: «La obra literaria es pura forma, no es un objeto, un material, sino una relación de materiales. Y como toda relación, es una relación adimensional. Por este motivo, es indiferente la escala de la obra, el valor del numerador y del denominador, lo importante es su relación. Las obras jocosas y trágicas, mundiales y caseras, el enfrentamiento de un mundo con otro mundo o de un gato y una piedra son equivalentes» (130, p. 4).

A causa de este cambio en sus opiniones, los formalistas se vieron obligados a renunciar a las habituales categorías de forma y contenido y sustituirlos por dos conceptos nuevos: forma y material. Todo lo que el artista halla ya dispuesto, palabras, sonidos, fábulas extendidas, imágenes corrientes, etc., todo ello constituye el material de la obra de arte, incluidos los pensamientos que la obra pueda encerrar. El modo de distribución y de estructuración de este material se designa como forma de la obra artística, independientemente de si este concepto se aplica a la disposición de los sonidos en el verso, de los acontecimientos en el relato o de las ideas en el monólogo. De este modo, el habitual concepto de la forma se vio ampliado de manera extraordinariamente fecunda y, desde el punto de vista psicológico esencial. Mientras que antes la ciencia entendía por forma algo muy próximo al uso vulgar de la palabra, es decir, el aspecto externo sensiblemente percibido, lo que podríamos llamar la envoltura externa, atribuyéndole los elementos puramente sonoros de la poesía, las combinaciones cromáticas en la pintura, etc., la nueva interpretación amplía esta palabra hasta convertirla en el principio universal de la creación artística. Entiende por forma cualquier disposición artística de los elementos existentes de tal modo que produzcan un determinado efecto estético. A esto se le denomina el procedimiento artístico. De este modo, toda relación de los materiales en la obra de arte constituirá la forma o el procedimiento. Desde este punto de vista, un verso no es la totalidad de los sonidos que lo componen, sino la continuidad o alternancia de su correlación. Basta con cambiar el orden de palabras en el verso, y la suma de los sonidos que lo componen, es decir sus elementos, permanecerán invariables, pero desaparecerá su forma, el verso. Del mismo modo que en música la suma de los sonidos no constituye la melodía, y ésta representa el resultado de la correlación de sonidos, así todo procedimiento en el arte es en definitiva la estructuración o formación de los elementos ya dados.

Y es desde este punto de vista que los formalistas abordan el problema del tema de la obra de arte, considerado por los investigadores anti-

guos como contenido. En la mayoría de los casos, el poeta encuentra ya dados los elementos de situaciones que compondrán la materia de su relato, y su trabajo consiste únicamente en la estructuración de estos elementos, en su disposición artística, del mismo modo que el poeta no inventa las palabras sino que las dispone en el verso. «Los métodos y procedimientos de composición de un argumento son semejantes y en principio equivalentes a los procedimientos, por ejemplo, de la instrumentación sonora. Las obras verbales representan un entrelazamiento de sonidos, movimientos articulatorios y pensamientos. En la obra literaria el pensamiento es o un elemento de la misma, al igual que el aspecto sonoro y articulatorio de los morfemas, o un cuerpo extraño» (128, p. 143). Y más adelante: «El cuento, la novela corta y la novela, así como la canción, representan combinaciones de motivos estilísticos; por esta razón, el argumento y el tema pertenecen a la forma, al igual que la rima. El concepto de 'contenido' no es necesario cuando se analiza una obra desde el punto de vista del tema» (128, p. 144).

Como vemos, para la nueva escuela, el tema se define respecto a la fábula, del mismo modo que el verso respecto a las palabras que lo componen, que la melodía respecto a las notas, que la forma respecto a la materia. «Frente a la fábula está el argumento: los mismos acontecimientos, pero en su exposición, en el orden en que se comunican en la obra, en la relación en que estas comunicaciones aparecen...» Para expresarlo en pocas palabras, la fábula es «lo que ocurrió de hecho», el argumento, «cómo se enteró de ello el lector» (145, p. 137).

«...La fábula no es más que un material para la presentación de un argumento —dice Shklovski—. De este modo, el argumento de *Eugenio Oneguin* no es el amor del héroe por Tatiana, sino la elaboración temática de esta fábula, efectuada mediante digresiones interruptoras» (129, p. 39).

Este mismo punto de vista es adoptado por los formalistas en el análisis de la psicología de los personajes. Esta psicología debemos entenderla asimismo como un procedimiento del artista, consistente en elaborar y dar forma artificial y artísticamente a un material psicológico dado de antemano, de acuerdo con su objetivo estético. De este modo, debemos buscar la explicación a la psicología de los personajes y de su conducta no en las leyes psicológicas, sino en los condicionamientos estéticos determinados por las tareas del autor. Si Hamlet tarda en matar al rey, es preciso buscar la causa no en la indecisión y la falta de voluntad, o sea en la psicología, sino en las leyes de la estructura artística. La morosidad de Hamlet no es más que un procedimiento de la tragedia, y si Hamlet no mata inmediatamente al rey, ello se debe a que Shakespeare necesitaba prolongar la acción trágica a causa de leyes puramente formales, del mismo modo que

un poeta elige las rimas no porque así se lo exijan las leyes fonéticas, sino porque así son los objetivos del arte. «La tragedia no se retrasa porque Schiller necesite elaborar la psicología de la morosidad, sino por el contrario, *Wallenstein no se decide porque es preciso retrasar la tragedia,* y hay que ocultar este retraso. Lo mismo sucede en *Hamlet*» (33, p. 81).

De este modo, la noción corriente de que se puede estudiar la psicología de la avaricia mediante *El caballero avaro,* y la psicología de la envidia, en Salieri, se desacredita definitivamente, así como otras nociones populares que aseguran que la tarea de Pushkin era representar la avaricia y la envidia, y la de los lectores, conocerlas. Desde el nuevo punto de vista, la avaricia y la envidia son únicamente materiales necesarios para la creación artística, al igual que los sonidos en el verso y la escala en el piano.

«¿Por qué el rey Lear no reconoce a Kent? ¿Por qué Kent y Lear no reconocen a Edgar?... ¿Por qué en el baile el ruego aparece después del consentimiento? ¿Qué fue lo que separó y dispersó por el mundo a Eduarda y a Glahn, en *Pan* de Hamsun, si los dos se querían?» (128, p. 115). Sería absurdo buscar la respuesta a estas preguntas en las leyes de la psicología, pues todas ellas tienen una sola motivación, la motivación del procedimiento artístico, y quien no comprenda esto, tampoco comprenderá el porqué las palabras en el verso aparecen ordenadas de manera distinta que en el discurso habitual, y cuál es el efecto completamente nuevo que produce esta ordenación artificial del material.

La misma transformación sufre la opinión común sobre los sentimientos aparentemente contenidos en las obras de arte. Estos sentimientos son solamente material o procedimientos de representación. «El sentimentalismo no puede constituir el contenido del arte, aunque sólo sea por el hecho de que en el arte no existe contenido. La representación de objetos 'desde un punto de vista sentimental' es método particular artístico, del mismo modo que la representación desde el punto de vista de un caballo (Tolstoi, 'Jolstomer') o de un gigante (Swift).

»El arte es por su propia esencia no emocional... El arte es incompasivo o 'extracompasivo', salvo en los casos en que el sentimiento de compasión ha sido tomado como material de construcción. Pero incluso en este caso, al hablar de este sentimiento, es preciso examinarlo desde el punto de vista de la composición, del mismo modo que, si se pretende entender una máquina, deberá analizarse la correa de transmisión como una pieza de la máquina, y no desde el punto de vista de un vegetariano» (129, pp. 22-23).

Como vemos, los sentimientos no son más que piezas de la máquina artística, la correa de transmisión de la forma artística.

Está completamente claro que ante semejante cambio en las opiniones extremas sobre el arte «*la cuestión no reside en los métodos de estudio de la literatura, sino en los principios de construcción de la ciencia literaria*», como dice Eijenbaum (32, p. 2). No se trata de cambiar el método de estudio, sino de modificar el fundamental principio explicativo. Al hacerlo, los propios formalistas parten del hecho de que ellos han acabado con la vulgar e ingenua doctrina psicológica del arte, y por esta razón se sienten inclinados a examinar su principio como un principio esencialmente antipsicológico. Uno de sus fundamentos metodológicos consiste precisamente en la renuncia a cualquier tipo de psicologismo al estructurar la teoría del arte. Pretenden estudiar la forma artística como algo totalmente objetivo e independiente de las ideas, sentimientos y demás material psicológico que entra en su composición. «La creación artística —dice Eijenbaum— es, por su propia esencia, extrapsicológica; se aparta de los fenómenos anímicos comunes y se caracteriza por la superación del empirismo anímico. En este sentido, es preciso distinguir lo anímico, como algo pasivo, dado, de lo espiritual, lo personal, de lo individual» (32, p. 11).

Sin embargo, con los formalistas sucede lo mismo que con los demás teóricos del arte, que conciben construir su ciencia al margen de los principios sociológicos y psicológicos. Refiriéndose a semejantes críticos dice con toda razón Lanson: «Nosotros, los críticos, hacemos lo mismo que el señor Jourdain. 'Hablamos en prosa', es decir, sin saberlo nos dedicamos a la sociología», y de la misma manera que el célebre personaje de Molière se tuvo que enterar por el maestro de que toda su vida había hablado en prosa, así el investigador del arte se entera por el crítico de que, sin siquiera sospecharlo, se dedica a hacer sociología y psicología, pues las palabras de Lanson pueden atribuirse asimismo a la psicología.

Resulta extraordinariamente fácil demostrar que en la base del principio formal, al igual que en la base de cualquier otra doctrina estética, se hallan determinadas premisas psicológicas y que de hecho los formalistas se ven obligados a ser psicólogos y a expresarse en una prosa confusa, pero absolutamente psicológica. Así, la investigación de Tomashevski, basada en este principio, empieza con las siguientes palabras: «No se puede dar una definición exacta y objetiva del verso. No se pueden señalar los rasgos fundamentales que distinguen al verso de la prosa. Reconocemos el verso por su percepción inmediata. El síntoma de 'verso' surge no sólo de las propiedades objetivas del discurso poético, sino igualmente de las condiciones de su percepción artística, del juicio estético que establece el oyente» (144, p. 7).

Esto significa un reconocimiento de que sin una explicación psicológica, la teoría formal no dispone de datos objetivos para establecer la de-

finición fundamental acerca de la naturaleza del verso y de la prosa, los dos procedimientos formales más precisos y evidentes. El análisis más superficial de la fórmula presentada por los formalistas nos llevará a las mismas conclusiones. La fórmula del «arte como procedimiento» plantea lógicamente la pregunta: «¿procedimiento de qué?» Como señaló con toda razón Zhirmunski en su tiempo, el procedimiento por el procedimiento, el procedimiento tomado por sí mismo, no dirigido a nada, no es un procedimiento, sino un truco. Y por mucho que pretendan los formalistas dejar esta pregunta sin respuesta, ellos otra vez, como Jourdain, la contestan, aunque no sean conscientes de ello. Y esta respuesta consiste en que el procedimiento en el arte tiene una finalidad que lo determina por completo y que sólo puede definirse en conceptos psicológicos. La base de esta doctrina psicológica reside en la teoría sobre el automatismo de todas nuestras vivencias habituales. «Si examinamos los leyes generales de la percepción, veremos que, una vez convertidas en habituales, las acciones llegan a convertirse también en automáticas. Todas nuestras costumbres se refugian así en un medio inconsciente y automático; aquellos que pueden recordar la sensación que experimentaron al tener por primera vez la pluma en la mano o al hablar por primera vez una lengua extranjera, y que pueden comparar esta sensación con la que experimentan al hacer la misma cosa por milésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por este proceso de automatización... En este método algebraico de pensar, los objetos son considerados en su número y volumen; no se les ve, se les reconoce según los primeros trazos. Intuimos la existencia de un objeto empaquetado que pasa junto a nosotros, gracias al lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie... Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida, para sentir los objetos, para advertir que la piedra es de piedra existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado; el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte» (125, pp. 89, 91)*.

* Para mayor comodidad del lector de este libro, la anterior cita del trabajo de Shklovski «El arte como procedimiento» se ofrece en la versión española (*Formalismo y vanguardia,* Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970), versión que si en términos generales coincide con la cita que en ruso presenta el libro de Vigotski, señala a su vez algunas divergencias importantes. La principal es que, a nuestro juicio, sería más correcto traducir la palabra *ostranenie* por «extrañamiento» en lugar de por

Resulta, por consiguiente, que el procedimiento a partir del cual se constituye la forma artística, posee una finalidad propia, y que la teoría de los formalistas, al definir esta finalidad, entra en sorprendente contradicción consigo misma, puesto que empieza por afirmar que en el arte lo importante no son los objetos, el material, el contenido, y termina asegurando que la finalidad de la forma artística es «sentir los objetos», «advertir que la piedra es de piedra», es decir, vivir de manera más aguda e intensa esos mismos materiales, cuya importancia hemos negado al principio. Debido a esta contradicción se pierde todo el auténtico valor de las leyes de extrañamiento descubiertas por los formalistas [20], ya que, en definitiva, el objeto de este extrañamiento es la misma percepción de la obra, y este defecto fundamental del formalismo —la incapacidad para comprender la importancia psicológica del material— le conduce al exclusivismo sensualista, del mismo modo que la incomprensión de la forma llevó a los partidarios de Potebniá al exclusivismo intelectualista. Los formalistas consideran que en el arte el material no juega ningún papel y que un poema dedicado a la destrucción del mundo y otro escrito sobre un gato y una piedra son idénticos desde el punto de vista del efecto poético. Al igual que Heine, opinan que «en el arte la forma es todo, y el material no tiene importancia alguna»: «Staub (el sastre) cobra por un frac hecho de su paño lo mismo que por un frac hecho con el paño del cliente. Exige que se le pague la forma, que la tela la pone por su cuenta». Sin embargo, los propios investigadores hubieron de convencerse de que no sólo no se parecían todos los sastres a Staub, sino igualmente de que en la obra de arte se paga no sólo la forma, sino también los materiales. El propio Shklovski afirma que la selección de material dista mucho de ser indiferente. Dice al respecto: «Se eligen valores significativos, perceptibles. Toda época posee su Índice, su lista de temas prohibidos por anticuados» (130, pp. 8-9). No obstante, es fácil convencerse de que toda época posee su lista de temas no sólo prohibidos, sino también seleccionados, y que, por consiguiente, el propio tema o material de elaboración está muy lejos de ser indiferente en cuanto al afecto psicológico de la obra artística en su totalidad.

Zhirmunski distingue con toda razón dos significados en la fórmula «el arte como procedimiento». Su primer significado consiste en que pres-

---

«singularización», término este por el que hemos optado en el texto. La frase «Intuimos la existencia de un objeto empaquetado...» posee en el original ruso un significado ligeramente distinto: «El objeto pasa junto a nosotros como si estuviera empaquetado, sabemos que existe gracias al lugar que ocupa, pero sólo distinguimos su superficie...» Por último, sería más exacto, conforme con el texto ruso, hablar de «elaboración del objeto», y de «lo que está elaborado en el arte», que de «transformación» y «transformado». (*N. del T.*)

cribe analizar la obra «como un sistema estético determinado por la unidad del planteamiento artístico, es decir, como un sistema de procedimientos» (162, p. 158).

Pero en tal caso, es evidente que todo procedimiento no es un fin en sí mismo, sino que cobra sentido y valor en función de la tarea general a la que está supeditado. Mientras que si entendemos esta fórmula, de acuerdo con su segundo significado, no como método, sino como objetivo final de la investigación y afirmamos «En el arte todo es *únicamente* procedimiento artístico, en el arte no hay nada más que un conjunto de procedimientos» (162, p. 159), entraremos, naturalmente, en contradicción con los hechos más evidentes que prueban que, tanto en el proceso de creación como en el proceso de percepción, existen numerosos objetivos de orden no estético y que las llamadas artes «aplicadas» representan por un lado, un procedimiento, y por otro, una actividad práctica. Corremos el riesgo de obtener, en lugar de una teoría formalista, unos «principios formalistas» y una idea absolutamente falsa acerca del hecho de que el argumento, los materiales y el contenido no desempeñan ningún papel en la obra de arte. Tiene toda la razón Zhirmunski al observar que el propio concepto de género poético, como unidad particular de composición, lleva implícitas unas definiciones temáticas. Cada uno de los géneros —la oda, el poema y la tragedia— posee su propio círculo característico de temas.

Si los formalistas llegaron a estas conclusiones, ello se debió a que sus doctrinas se elaboraron a partir de las artes no figurativas, sin objeto, como la música o la ornamentación decorativa, interpretando todas las obras de arte por analogía con los arabescos. Del mismo modo que en el ornamento la línea no tiene otra finalidad que la formal, así en las demás obras los formalistas niegan toda realidad que no sea la formal. «De aquí —dice Zhirmunski— la identificación del argumento de *Eugenio Oneguin* con los amores de Rinaldo y Angélica en el *Rolando enamorado* de Boiardo: la única diferencia consiste en que en Pushkin 'las causas de la no coincidencia temporal de su pasión se presentan a través de una compleja motivación psicológica', mientras que en Boiardo 'el mismo procedimiento aparece motivado por los encantos...'. Podríamos añadir la conocida fábula sobre la grulla y la garza en la que el mismo esquema argumental se realiza en su forma más burda: A ama a B, B no ama a A; cuando B se enamora de A, A ya no ama a B'. Creemos, sin embargo, que a efectos de la impresión artística de *Eugenio Oneguin* este parentesco con la fábula resulta secundario y que es mucho más esencial la profunda *diferencia cualitativa* que se crea gracias a la disimilitud del *tema* ('el valor aritmético del numerador y del denominador'), en un caso, Oneguin y Tatiana, y en el otro, la grulla y la garza» (162, p. 58).

Las investigaciones de Christiansen han demostrado que «*el material de la obra artística participa de la síntesis del objeto estético*» (25, páginas 171-172) y que no se somete a la ley de la relación geométrica, completamente independiente del valor absoluto de sus componentes. Es fácil observar esto en los casos en que se conserva la misma forma, variando el valor absoluto del material. «La obra musical parece independiente de la altura del tono, la escultura, del tamaño absoluto; únicamente cuando estas modificaciones alcanzan límites extremos, la deformación del objeto estético se hace visible a todos» (25, p. 176).

La operación necesaria para convencerse de la significación del material, es completamente análoga a la operación, mediante la cual, nos convencemos de la significación de la forma. Para ello destruimos la forma y comprobamos la desaparición de la impresión artística; si nosotros conservamos la forma y la trasladamos a un material totalmente distinto, de nuevo nos convenceremos de que el efecto psicológico de la acción ha quedado deformado. Christiansen demostró la importancia que posee esta deformación, si imprimimos un mismo grabado en seda japonesa o en papel de Holanda, si esculpimos una estatua en mármol o la fundimos en bronce, si traducimos una misma novela de un idioma a otro. Es más, si disminuimos o aumentamos de manera considerable el tamaño absoluto de un cuadro o la altura de tono de una melodía, obtendremos una evidente deformación. Lo dicho anteriormente quedará más claro si tenemos en cuenta que Christiansen entiende por material la materia en el sentido reducido de la palabra, la substancia de la que está hecha la obra, y que distingue aparte el contenido material del arte, respecto al cual llega a las mismas conclusiones. Sin embargo, esto no significa que la materia o contenido material del arte posea un valor debido a las cualidades no estéticas, por ejemplo, el precio del bronce o del mármol, etc. «Aunque el efecto que produce el objeto no depende de sus valores no estéticos, puede de todos modos constituir un componente importante del objeto sintetizado... Un manojo de rábanos bien dibujado es superior a una Virgen mal dibujada, por consiguiente el objeto carece de importancia... El mismo artista que pinta un buen cuadro sobre el tema 'manojo de rábanos' no logre quizá realizar el tema de la Virgen... De ser el objeto indiferente por completo, ¿qué iba a impedir al artista crear un cuadro igualmente bello sobre un tema que sobre otro?» (25, p. 67).

Para explicarse la acción y el efecto del material, es preciso tener en cuenta estas dos consideraciones extraordinariamente importantes: la primera consiste en que la percepción de la forma en su aspecto más elemental no representa en sí mismo un hecho estético. Solemos percibir formas y relaciones a cada paso de nuestra actividad cotidiana y, como

han demostrado hace poco los brillantes experimentos de W. Köhler, la percepción de la forma desciende profundamente en la escala de desarrollo de la psique animal. Sus experimentos consistían en enseñar a una gallina a percibir relaciones y formas. Se ponían ante la gallina dos hojas de papel A y B, de las cuales A era de color gris claro, y B de color gris oscuro. En A los granos estaban pegados, mientras que en B aparecían libremente sobre la hoja, y tras varios intentos la gallina aprendía a dirigirse directamente a la hoja B de color gris oscuro y picotear. Entonces se pusieron ante la gallina otras dos hojas de papel: la anterior B, gris oscura, y otra nueva C, del mismo color pero más oscura. De este modo, en el nuevo par uno de los miembros pertenecía al anterior, pero su función se había invertido, es decir, correspondía al de la hoja A. Podría parecer que la gallina, amaestrada para picotear los granos de la hoja B, debería dirigirse a esta hoja, ya que la otra, al ser nueva, era para ella desconocida. Y así hubiera sido de haber efectuado el amaestramiento sobre la calidad absoluta del papel. Pero el experimento demuestra que la gallina se dirige a la hoja nueva C, ya que su aprendizaje corresponde no a la calidad absoluta del papel, sino a su intensidad relativa. No reacciona ante la hoja B, sino ante el otro miembro del par, más oscuro, y puesto que en este caso el papel que corresponde a B es distinto, la reacción que despierta es también diferente (24, pp. 203-205).

Estos experimentos, históricos para la psicología, prueban que la percepción de formas y de relaciones es bastante elemental, y que se trata quizá de un acto primario de la psique animal.

De aquí se infiere que no toda percepción de la forma es obligatoriamente un acto artístico.

La segunda consideración es igualmente importante. Parte del mismo concepto de la forma y debe explicarnos que la forma en su valor concreto no existe al margen del material que configura. Las relaciones dependen del material de que está hecha. Obtendremos unas relaciones si modelamos una figura de cartón piedra, y otras si la fundimos en bronce. La masa de cartón piedra no puede establecer la misma correlación que la masa de bronce. Del mismo modo, determinadas correlaciones fónicas sólo son posibles en la lengua rusa, otras en alemán. Las relaciones argumentales de no coincidencia en el amor serán de un tipo en el caso de Glahn y Eduarda, de otro, en el de Oneguin y Tatiana, de un tercero, en la fábula de la grulla y la garza. De este modo, toda deformación del material supone al mismo tiempo una deformación de la propia forma. Y así empezamos a entender el porqué la obra de arte se desfigura irremediablemente si trasladamos su forma a otro material. En otro material la forma resulta completamente distinta.

De este modo, el deseo de evitar el dualismo al analizar la psicología del arte conduce a que el único factor que se ha conservado recibe aquí una interpretación errónea. «La importancia de la forma para el contenido se manifiesta particularmente en las consecuencias que se producen si prescindimos de ella, por ejemplo, si nos limitamos a relatar el argumento. El valor artístico del contenido se depreciará, desde luego, pero, ¿acaso se puede deducir de aquí que el efecto que antes emanaba de la forma y del contenido fundidos en una integridad artística, dependía exclusivamente de la forma? Semejante deducción sería tan errónea como considerar que todas las propiedades y cualidades del agua dependen de que se añada hidrógeno al oxígeno, ya que si se sustrae el primero, nada encontraremos en el oxígeno que nos recuerde al agua» (9, pp. 312-313).

Sin entrar en la cuestión de si la comparación es correcta desde el punto de vista material y sin aceptar que la forma y el contenido constituyan una unidad del mismo modo que el oxígeno y el hidrógeno forman el agua, es imposible no estar de acuerdo con la corrección lógica con que se revelan los errores en los razonamientos de los formalistas. «El hecho de que la forma esté cargada de significación, de que sin una forma específica no exista la obra de arte, es algo, creemos, reconocido hace tiempo por todos, y nadie lo discute. Pero, ¿significa esto que la forma crea *sola* la obra? Por supuesto que no. Para demostrarlo sería preciso tomar la forma aisladamente y probar que tal o cual obra indudablemente artística está compuesta exclusivamente de forma. Pero esto, nosotros lo afirmamos, no se ha hecho ni podrá hacerse» (9, p. 327).

Si desarrollamos este pensamiento, será preciso señalar que se han hecho intentos de representar la forma sola, desprovista de todo contenido, pero siempre han terminado en un fracaso psicológico, al igual que los intentos de crear un contenido artístico al margen de la forma.

El primer grupo de estos intentos consistía en un experimento psicológico efectuado con la obra de arte, trasladándola a un material nuevo y observando la deformación que sufre.

Otra clase de intentos lo representa el llamado experimento material, cuyo brillante fracaso refuta mejor que cualquier razonamiento teórico la doctrina unilateral de los formalistas.

En este caso, como siempre, comprobamos la teoría del arte en su práctica. La primera ideología del futurismo ruso, la defensa del idioma transracional [21], de las obras sin argumento, etc., fueron las conclusiones prácticas de las ideas del formalismo. Podemos así comprobar que la práctica indujo de hecho a los futuristas a una brillante negación de todo lo que afirmaban en sus manifiestos, cuando partían de premisas teóricas: «Hemos acabado con los signos de puntuación, y con ello por vez pri-

mera se ha destacado y cobrado consciencia del papel que corresponde a la masa verbal» (119, p. 2), afirmaban en el § 6 de su manifiesto.

En su práctica poética los futuristas no sólo no renunciaron a la puntuación, sino que introdujeron una serie de nuevos signos, como por ejemplo el célebre verso quebrado de Mayakovski.

«Hemos demolido el ritmo», declaraban en el § 8, y en la poesía de Pasternak nos dieron una muestra, hacía tiempo no igualada en la poesía rusa, de exquisitas construcciones rítmicas.

Predicaron el idioma transracional, afirmando en el § 5 que lo transracional despierta y da vía libre a la fantasía, sin ultrajarla con conceptos concretos, «el significado hace que la palabra se reduzca, se contraiga, se petrifique» (*cf.* 72), pero de hecho han elevado el elemento significativo a una supremacía jamás vista en el arte [22], al dedicarse el mismo Mayakovski a escribir anuncios en verso para Mosselprom *.

Predican la creación de obras sin argumento, pero de hecho escriben exclusivamente obras con argumento y sentido. Han rechazado todos los temas viejos, pero Mayakovski empieza y termina escribiendo sobre el tema del amor trágico, que difícilmente puede considerarse un tema nuevo. De este modo, la práctica del futurismo ruso supuso un experimento natural para los principios formalistas, y este experimento muestra claramente el carácter erróneo de las ideas sustentadas [23].

Se puede demostrar lo mismo si se lleva los principios formalistas a las conclusiones extremas que defiende. Ya hemos señalado el hecho de que el formalismo, al definir el objetivo del procedimiento artístico, se embrolla en sus propias contradicciones y termina por afirmar aquello que empezó por negar. Se declara que el objetivo fundamental del procedimiento es dar vida a los objetos, pero la teoría no especifica cuál es la finalidad de estas sensaciones vivificadas, por lo cual se impone lógicamente la conclusión de que no existe un objetivo posterior, que el proceso de percepción de los objetos es placentero en sí mismo y en él está la propia finalidad del arte. En último término, todas las extrañezas y construcciones difíciles en el arte contribuyen a nuestro placer suscitado por la percepción de cosas agradables. «El proceso perceptivo en el arte tiene una finalidad en sí mismo», como afirma Shklovski. Y esta afirmación de la autofinalidad del proceso perceptivo, la determinación del valor del arte por el placer que experimentan nuestros sentimientos, descubre inesperadamente toda la pobreza psicológica del formalismo y nos tornan hacia atrás, a Kant, quien escribió que «bello es aquello que gusta independientemente del significado». De acuerdo con la doctrina de los for-

* *Mosselprom*: cooperativa de productos agrícolas e industriales en la década del 20. (*N. del T.*)

malistas, resulta que la percepción del objeto es agradable en sí misma, del mismo modo que es agradable el hermoso plumaje de los pájaros, los colores y formas de las flores, el brillante colorido de una concha (ejemplos de Kant). Este hedonismo elemental, la vuelta a la hace tiempo abandonada teoría del placer y la satisfacción producida por la contemplación de objetos bellos, representa quizás el punto más débil de la teoría psicológica del formalismo [24]. Y del mismo modo que no se puede dar una definición objetiva del verso y de su diferencia de la prosa, sin recurrir a una explicación psicológica, igualmente no se puede resolver el problema del significado y de la estructura de la forma artística, si no se posee una idea definida en el dominio de la psicología del arte.

La inconsistencia de una teoría que asegura que el objetivo del arte es la creación de objetos bellos y la vivificación de su percepción, se manifiesta en psicología con la certeza de una verdad científica, incluso matemática. Creemos que de todas las generalizaciones de Volkelt la más indiscutible y fecunda es su lacónica fórmula: «El arte consiste en 'desmaterializar' lo que se representa» (191, p. 69).

Se puede probar y no sólo en obras aisladas, sino incluso en ramas enteras de la actividad artística, que en definitiva la forma desencarna la materia con la que opera, y que el placer provocado por la percepción de esta materia no puede considerarse en modo alguno como un placer provocado por el arte. Pero aún mayor error es considerar que el placer en general, de cualquier género y clase, representa el elemento fundamental y determinante de la psicología del arte. «Los hombres comprenderán el significado del arte —dice Tolstoi— únicamente cuando dejen de considerar la belleza, es decir el placer, como objetivo de esta actividad» (141, p. 61).

El mismo escritor muestra en un ejemplo extraordinariamente primitivo de qué modo objetos bellos en sí pueden crear una obra de arte inconcebiblemente chabacana. Cuenta Tolstoi cómo una dama poco inteligente, pero educada, le leyó una novela escrita por ella. «La novela aquella empezaba con la heroína leyendo versos en un bosque poético, junto al agua, con un poético vestido blanco y los poéticos cabellos sueltos. La acción transcurría en Rusia, y de pronto de entre los arbustos aparecía el héroe con un sombrero adornado de plumas *à la Guillaume Tell* (así figuraba en el texto) acompañado de dos poéticos perros blancos. A la autora todo aquello se le antojaba muy poético» (141, p. 113).

Aquella novela de perros blancos y de objetos muy bellos, cuya percepción sólo puede producir placer, ¿era mala y chabacana únicamente porque su autora no logró liberar los objetos del automatismo y hacer que la piedra fuera de piedra, es decir, obligarnos a sentir con mayor claridad

el perro blanco y los cabellos sueltos? ¿No será quizás al revés, que si hubiéramos sentido más intensamente aquellos objetos, nos habría parecido más chabacana la novela? Una excelente crítica del hedonismo estético la ofrece Croce, cuando dice que la estética formal, en particular la de Fechner, tiene como objeto investigar las condiciones objetivas de lo bello. «¿A qué hechos físicos corresponde lo bello? ¿A cuáles lo deforme? Es como si en economía política pretendiéramos buscar las leyes de cambio en la naturaleza física de los objetos que participan en él» (26, p. 123).

Podemos hallar en el mismo autor dos consideraciones particularmente importantes acerca de lo mismo. La primera, es el franco reconocimiento de que el problema de la influencia del material y de la forma juntos, así como, en particular, el problema de los géneros poéticos, de lo cómico, tierno, humorístico, solemne, elevado, deforme, etc., puede resolverse únicamente en el terreno de la psicología. El propio Croce está muy lejos de ser partidario del psicologismo en la estética, pero confiesa la total impotencia de la estética y de la filosofía en la solución de estos problemas. Y nos preguntamos si seremos capaces de comprender muchas cosas en la psicología del arte, si no sabemos explicarnos el problema de lo trágico y lo cómico y no logramos hallar la diferencia que los separa. «...Puesto que la disciplina científica que tiene como objeto reconstruir los tipos y esquemas de la vida espiritual del hombre es la *psicología* (cuyo carácter puramente empírico y descriptivo actualmente se subraya cada vez más), por consiguiente, todos estos conceptos no son de la incumbencia de la estética o de la filosofía en general y deben ser entregados precisamente a la psicología» (26, pp. 101-102).

Esto mismo lo hemos podido comprobar en el caso del formalismo, el cual, al prescindir de las explicaciones psicológicas, se mostró incapaz de calcular correctamente el efecto de la forma artística. La segunda consideración de Croce se refiere a los métodos directamente psicológicos de solución de este problema, y aquí tiene toda la razón al manifestarse decididamente contra la tendencia formal que adquirió la estética inductiva, o estética desde abajo, precisamente por haber empezado por el final, por la determinación del momento de placer, es decir, del momento con el que tropezó también el formalismo. «Empezó a coleccionar conscientemente objetos bellos, por ejemplo, sobres de cartas de diversa forma y tamaño, y después intentaba establecer cuáles eran los que producían sensación de belleza y cuáles de deformidad... Un burdo sobre de color amarillo, el más horrible para quien tiene que confiarle un mensaje de amor, es el más adecuado para una citación judicial sellada por la mano de un ordenanza... Pero no fue así. Ellos [los inductivistas] recurrieron a un método, cuya conformidad con el rigor exigido por las ciencias naturales es difícil no

poner en duda. Pusieron en circulación sus sobres y anunciaron un *referéndum,* pretendiendo establecer por mayoría de votos en qué consiste lo bello y lo deforme... La estética inductiva, a pesar de todos sus esfuerzos, todavía no ha descubierto *ni una sola ley*» (26, p. 124).

En efecto, la estética experimental formal, desde los tiempos de Fechner ha visto en la mayoría de votos la prueba decisiva a favor de la veracidad de tal o cual ley psicológica. En psicología se recurre a menudo a este mismo criterio de autenticidad en los interrogatorios subjetivos, y son numerosos los autores que continúan considerando que si la mayoría de las personas sometidas al experimento, puestas en la mismas condiciones, ofrecen respuestas semejantes, ello puede probar su autenticidad. No existe otro error más grave en psicología que éste. En efecto, basta suponer que existe una sola circunstancia en todos los interrogados que por alguna razón tergiverse los resultados de sus declaraciones y los haga erróneos, y todas nuestras búsquedas de la verdad resultarán estériles. Los psicólogos saben cuántas inclinaciones, prejuicios sociales generales, influencias de la moda, etc., interfieren en las respuestas de todo sujeto sometido a la experimentación. Obtener la verdad psicológica por este camino es tan difícil como obtener de este mismo modo una autoapreciación correcta de la persona, ya que la mayoría de los interrogados empezaría por afirmar que ellos son personas inteligentes, y el psicólogo deduciría la extraña ley de que no existen hombres tontos. De modo semejante actúa el psicólogo que confía en la declaración del interrogado acerca del placer, sin tener en cuenta que el propio momento de este placer, puesto que permanece sin explicar para el sujeto, aparece dirigido por causas incomprensibles para él y exige un profundo análisis con el fin de establecer los hechos auténticos. La pobreza y falsedad de la interpretación hedonista de la psicología del arte la demostró en su tiempo Wundt, cuando con absoluta claridad probó que en la psicología del arte operamos con una forma de actividad extraordinariamente compleja, en la cual al elemento de placer le corresponde un papel variable e insignificante. Wundt aplica el concepto de *proyección sentimental* * desarrollado en líneas generales por R. Fischer y Lipps, y opina que la psicología del arte «como mejor se explica es a través de la expresión 'proyección sentimental', ya que, por un lado, señala justamente que la base de este proceso la constituyen los sentimientos, y por otro, indica que, en este caso, el sujeto perceptor transfiere los sentimientos al objeto» (155, p. 226).

Sin embargo, Wundt en modo alguno pretende reducir todas las vivencias al sentimiento. Ofrece del concepto de «proyección sentimental» una

* *Einfühlung* (alemán) — hemos elegido la traducción «proyección sentimental» por ser la que más se ajusta a las palabras citadas de Wundt. (*N. del T.*)

definición muy amplia que básicamente conserva su validez, definición de la cual partiremos más adelante al analizar la actividad artística. «El objeto actúa como un estímulo de la voluntad —dice Wundt—, pero no provoca un acto volitivo real, sino que suscita únicamente aspiración y retención, las cuales componen el desarrollo de la acción, y estas aspiraciones y retenciones son transferidas al propio objeto de tal modo que éste se presenta como algo que actúa en direcciones diversas y que encuentra la resistencia de fuerzas extrañas. Al transferirse al objeto, los sentimientos volitivos parecen animarlo y liberan al espectador de la necesidad de ejecutar la acción» (155, p. 223).

He aquí hasta cuán complejo se le presenta a Wundt el proceso de un sentimiento estético elemental, y, de total acuerdo con este análisis, enjuicia en términos despectivos los trabajos de C. Lange y de otros psicólogos, quienes afirman que «en la consciencia del artista y del sujeto perceptor de su obra no existe otra finalidad que el placer... ¿Acaso la finalidad de Beethoven era concederse una satisfacción a sí mismo y a los demás, al expresar en los sonidos de la Novena Sinfonía todas las pasiones del alma humana, desde el más profundo dolor hasta la más luminosa alegría» (155, p. 245). Al expresarse de este modo, Wundt pretendía desde luego demostrar que si nosotros en una conversación corriente hablamos de placer al referirnos a la impresión causada por la Novena Sinfonía, en el caso de un psicólogo se trata de un error imperdonable.

Un ejemplo concreto nos servirá mejor que nada para mostrar la impotencia del método formal tomado aisladamente, sin el apoyo de una explicación psicológica, y también probar cómo todo problema particular de la forma artística, al alcanzar cierto desarrollo, tropieza con problemas psicológicos y revela inmediatamente la absoluta inconsistencia del hedonismo elemental. Intentaré demostrarlo en un ejemplo tomado de la teoría del papel desempeñado por los sonidos en el verso, tal y como la desarrollaron los formalistas.

Los formalistas empezaron por destacar el papel primordial del aspecto sonoro del verso. Afirmaban que el efecto fónico poseía un valor determinante y que incluso «la percepción de una poesía se reduce habitualmente a la percepción de su prototipo sonoro. Es de todos conocida la opacidad que mostramos para la percepción del contenido de los versos aparentemente claros» (126, p. 22).

Sobre la base de una observación absolutamente correcta, Yakubinski llega a conclusiones igualmente correctas: «En el pensamiento poético verbal, *los sonidos afloran al luminoso campo de la consciencia;* debido a esto, *surge una actitud emocional respecto a ellos,* la cual a su vez trae consigo *el establecimiento de una cierta dependencia entre el 'contenido'*

de la poesía y sus sonidos; a esto último contribuyen asimismo *los movimientos expresivos de los órganos articulatorios*» (157, p. 49).

De este modo, sin recurrir a la psicología, lo único que puede establecerse del análisis objetivo de la forma es que a los sonidos les corresponde un cierto papel emocional en la percepción de la poesía, pero establecer esto significa evidentemente buscar la explicación de este papel en la psicología. Los vulgares intentos de determinar las propiedades emocionales de los sonidos por su efecto inmediato en nosotros carecen de toda base. Cuando Balmont definía el significado emocional del alfabeto ruso y decía que «a» es el sonido más claro, húmedo y dulce, «m», un sonido doloroso, e «i», «la imagen sonora del asombro, del espanto» (11, pp 59-62 y ss.), habría podido confirmar todas estas aseveraciones con ejemplos aislados más o menos convincentes. Pero se podrían haber aducido otros tantos ejemplos a favor de lo contrario: abundan en el ruso las palabras con «i» que no expresan asombro alguno. Esta teoría es vieja como el mundo e infinidad de veces ha sido sometida a la más dura crítica [25].

Tanto los cálculos que efectúa Beli, al señalar la profunda significación de los sonidos «r», «d», «t» en la poesía de Blok, como las consideraciones de Balmont, están desprovistas de todo valor científico. A propósito de esto, cita Gornfeld la inteligente observación de Mijailovski sobre una teoría semejante, la cual afirmaba que el sonido «a» encierra en sí algo imperioso. «Es digno de señalar que, de acuerdo con las construcciones de la lengua, sean las mujeres las que se vean obligadas fundamentalmente a emplear la 'a': yo, Ana he sido apaleada, yo, Varvara, he sido encerrada, etc. De aquí el carácter dominante de las mujeres rusas» (50, pp. 135, 136).

Wundt demostró que el simbolismo fónico [26] se da en el idioma muy rara vez y que el número de semejantes palabras es insignificante en comparación con el número de palabras sin ninguna significación sonora; investigadores tales como Nyrop y Grammont [27] descubrieron incluso la fuente psicológica de la expresividad sonora de algunas palabras. «Todos los sonidos del idioma, vocales y consonantes, pueden adquirir un valor expresivo, cuando contribuye a ello el propio significado de la palabra en la que aparecen. Si en este sentido el significado de la palabra no ayuda, los sonidos se hacen inexpresivos. Es evidente que si un verso presenta una acumulación de determinados fenómenos fónicos, estos últimos, según la idea que expresen, serán expresivos o no. Un mismo sonido puede servir para expresar ideas bastante alejadas entre sí» (54, p. 206).

Esto mismo establece Nyrop, quien cita una cantidad enorme de palabras expresivas y no expresivas, basadas en el mismo sonido. «Se consideraba que existía una relación misteriosa entre las tres 'oes' de la pala-

bra *monotone* y su significado. De hecho, no existe nada parecido. La repetición de una vocal sorda se observa igualmente en otras palabras de valor muy diverso: *protocole, monopole, chronologie, zoologie,* etc.» Y por lo que se refiere a las palabras expresivas, la mejor manera de expresar nuestro pensamiento será citando el siguiente párrafo de Charles Bally: «Si la sonoridad de una palabra puede asociarse con su significado, entonces algunas combinaciones de sonidos contribuyen a la percepción sensible y suscitan una representación concreta; los sonidos por sí mismos no son capaces de producir semejante efecto» (10, p. 75). Como podemos comprobar, todos los investigadores coinciden en que los sonidos no poseen ninguna expresividad emocional autónoma y que del análisis de las propiedades de estos sonidos jamás lograremos extraer las leyes de su influencia en nosotros. Los sonidos *se convierten* en expresivos, si su significado contribuye a ello. Los sonidos *pueden* convertirse en expresivos, si el verso contribuye a ello [28]. En otros términos, el valor de los sonidos en el verso no es un fin en sí del proceso perceptor, como supone Shklovski, sino un complejo efecto psicológico de la construcción artística. Es curioso que los propios formalistas llegan a comprender la necesidad de destacar no el efecto emocional de sonidos aislados, sino el valor de la imagen sonora, afirmando, como lo hace por ejemplo D. Vigodski en su investigación sobre «La fuente de Bajchisarái» *, que esta imagen sonora y la selección de sonidos basada en ella tienen como finalidad no el placer sensible suscitado por la percepción de los sonidos en sí mismos, sino cierto valor dominante «que llena en un momento dado la consciencia del poeta», relacionado, como era de suponer, con complejísimas vivencias personales del poeta. De este modo, el investigador se aventura a conjeturar que la base de la imagen sonora del poema de Pushkin lo constituye el nombre de Rayevskaia (113, pp. 50 ss.)

Del mismo modo, Eijenbaum critica la tesis de Beli, según la cual «la instrumentación de los poetas *expresa inconscientemente el acompañamiento mediante la forma externa del contenido ideológico de la poesía*» (13, p. 283).

Eijenbaum observa con razón que ni la onomatopeya ni el simbolismo elemental son propios de los sonidos del verso (33, pp. 204 ss.). De aquí que se imponga la conclusión de que la finalidad de la construcción fónica del verso se salga de los límites del simple placer sensible suscitado por la percepción de los sonidos. Y estas observaciones referentes a un ejemplo particular de la doctrina de los sonidos, pueden de hecho extenderse a todos los problemas estudiados por el método formal. En todas partes

* «La fuente de Bajchisarái» — poema de Alejandro Pushkin. (*N. del T.*)

tropezaremos con el desprecio por la psicología de la obra de arte en cuestión, y por consiguiente, con la incapacidad para interpretarla correctamente, partiendo tan sólo del análisis de sus propiedades externas y objetivas.

En efecto, el principio fundamental del formalismo se muestra del todo impotente a la hora de revelar y explicar el contenido socio-psicológico históricamente cambiante, del arte, y la elección del tema, contenido o materiales condicionados por aquél. Tolstoi criticaba a Goncharov por ser un hombre de ciudad y afirmar que después de Turguéniev no había nada que escribir sobre la vida del pueblo, «mientras que la vida de las gentes ricas con sus amoríos y su descontento de sí mismos se le antojaba repleta de un contenido infinito. Un personaje besaba a su dama en la palma de la mano, otro, en el codo, el tercero, en otro sitio. Uno está triste por pereza, otro, porque no le quieren. Y a Goncharov le parecía que en este dominio la variedad era infinita... Nosotros consideramos que los sentimientos de los hombres de nuestra época y círculo son muy importantes y variados, cuando en realidad todos los sentimientos de las personas de nuestro mundo se reducen a tres, muy mezquinos y nada complejos: orgullo, apetito sexual y angustia. Y estos tres sentimientos y sus ramificaciones constituyen el contenido casi exclusivo del arte de las clases pudientes» (141, pp. 86-87).

Puede no aceptarse la opinión de Tolstoi de que el contenido del arte se reduce a estos tres sentimientos, pero que cada época posee su gama psicológica que el arte recorre, esto difícilmente podrá negarlo alguien, ahora que las investigaciones históricas han explicado en grado suficiente la validez de este hecho.

Como vemos, los formalistas han llegado a la misma idea, pero desde un ángulo distinto al abordado por los partidarios de Potebniá: el formalismo se ha mostrado igualmente incapaz ante la idea de los cambios en el contenido histórico del arte y ha presentado las mismas tesis que no sólo no han explicado nada de la psicología del arte, sino que ellas mismas exigen una explicación por parte de aquélla. En las doctrinas rusas de Potebniá y en el formalismo, en su fracaso teórico y práctico, a pesar de los méritos parciales de una y otra corriente, se manifestó el error fundamental de toda teoría del arte que intenta partir únicamente de los datos objetivos de la forma artística o del contenido y que no se apoya en sus construcciones en teoría psicológica alguna.

NOTAS

20. «*...auténtico valor de las leyes de extrañamiento descubiertas por los formalistas...*» — Shklovski y otros representantes de la escuela formal entendían el procedimiento de extrañamiento (correspondiente al «efecto de distanciamiento» en la teoría estética de B. Brecht, *cf.* B. Brecht, *O teatre* [Sobre teatro], Moscú, 1960), como un modo de destrucción del automatismo de la percepción. Este procedimiento podría interpretarse desde el punto de vista de la teoría de la información, la cual permite valorar una cierta cantidad de información en una comunicación. Una comunicación conocida de antemano no lleva en sí ninguna información (y por eso se percibe de un modo automático). Respecto a las posibilidades de aplicación de la teoría de la información a la estética, *cf.*: A. A. Moles, *Théorie de l'information esthétique,* París, 1958; J. Dorfles, «Communication and symbol in the work of art», en: *The journal of aesthetics and art criticism,* 1957; M. Porebski, «Teoria informacii a badania nad sztuka». *Esthetyka,* roznik 3, Warszawa, 1962, ss. 23-43; H. Frank, *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die mime pure,* Stuttgart, 1959; R. Gunzenhäser, *Aesthetisches Mass und ästhetische Information,* Hamburg, 1962; M. Bense, *Aesthetische Information (Aesthetica II),* Krefeld und Baden-Baden, 1956; A. A. Moles, «L'analyse des structures du message aux differents niveaux de la sensibilité», en: *Poetyka,* Warszawa, 1961, ss. 811-826; I. Fonágy, «Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung», *ibíd.,* S. 591-605; R. Abernathy, «Mathematical linguistics and poetics», *ibíd.,* pp. 563-569; J. Levy, «Teorie informace a literarni proces», en: *Cecká literatura,* XI, 1963, n.° 4, s. 281-307; J. Levy, «Predbezne poznámky z informacní analyze verse», en: *Slovenská literatura,* XI, 1964; I. Trzynadlowski, «Information theory and literary genres», en: *Zagadnienia rodzajów literackich,* 1961, I (6), pp. 41-45; M. Bense, «Programmierung des Schönen», en: *Allgemeine Text-theorie und Textästhetik,* IV, Krefeld und Baden-Baden, 1950; M. Bense, *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen un Methoden,* Köln, 1962; T. Todorov, «Procédés mathématiques dans les études litteraires», en: *Annales Economie, Sociétés, Civilisations,* 1965, n.° 3; Joel E. Cohen, «Information theory and music», en: *Behavioral Science,* n.° 7, 1962, n.° 2; R. C. Pincerton, «Information theory and melody», en: *Scientific American,* vol. 94, 1956, à 2; I. I. Revzin, Conferencia en Gorki dedicada a la aplicación de los métodos matemáticos en el estudio del lenguaje de la literatura, en: *Strukturno-tipologuicheskuje issledovaniya* [*Investigaciones tipológico-estructurales*], Moscú, 1962. (p. 79).

21. «*...la defensa del idioma transracional...*» — Es preciso señalar que el interés por el problema de lo transracional en nuestra poética de las dos primeras décadas de este siglo, está ligado a los experimentos paralelos realizados en la práctica de los pintores, así como a la investigación de elementos transracionales en textos folklóricos, lo que a su vez influyó en la práctica poética de Jlénikov. *Cf.* R. Jakobson, «Retrospect». *Selected Writings,* vol. IV, The Hague, 1966, pp. 639-670. Aquí se

refiere, en términos más generales, al problema, de una actualidad excepcional para el arte moderno, de lo absurdo en el teatro que se remonta a Chejov (*cf.* «tararabumbia» en las «Tres hermanas») y a otros ejemplos anteriores, estudiados en el libro de Vigotski. El problema del idioma transracional (en particular, en relación con la cuestión del aislamiento, véase más adelante) puede ser resuelto de una manera parecida también por lo que a la literatura occidental se refiere: así, en la obra más importante, cuyo lenguaje se aproxima a los principios de la «transracionalidad», *Finnegans Wake* de Joyce, se puede señalar la misma penetración del significado en el idioma transracional, que Vigotski establece sobre la base de las obras de los futuristas rusos. La lingüística moderna resuelve problemas semejantes, al analizar oraciones gramaticalmente correctas, que contienen palabras que habitualmente no se emplean en las construcciones gramaticales del tipo dado. En la poesía moderna se construyen a menudo frases de este tipo con determinados fines estilísticos; *cf.* en las obras del gran poeta inglés Dylan Thomas se encuentran construcciones temporales como *a grief ago, all the moon long, all the sun long.* Semejantes oraciones, que alteran las habituales relaciones semánticas (temporales en particular), son utilizadas por aquellos lingüistas modernos que intentan comprender de un modo experimental y teórico, el problema de estas oraciones, gramaticalmente posibles, con un contenido léxico insólito. *Cf.*: N. Chomsky, *Aspects of the theory of syntax,* Cambridge, Mass., 1965.* (p. 83).

22. A. Kruchenij en su libro *Zaumnii yazik* [*El idioma transracional*] (Moscú, edic. de la Unión de poetas de Rusia, 1925) llega precisamente a conclusiones opuestas respecto a la suerte del idioma transracional. Comprueba «el triunfo de la 'transracionalidad' en todos los frentes». La encuentra en Seifúllina, en Vs. Ivanov, en Leónov, en Babel, en Pilniak, en A. Vesiolii, incluso en Demián Bedni. ¿Es realmente así? Los hechos citados por el autor nos convencen más bien de lo contrario. Lo transracional triunfa en un *texto con sentido,* que se impregna de sentido *de aquel lugar del texto,* en el que está la palabra transracional. La «transracionalidad» pura ha muerto. Y cuando el propio autor «freudocasca en psicoanálisis» y se dedica a la «psicofilia», no demuestra con ello el triunfo de lo transracional: a partir de combinaciones de palabras-elementos, de significado muy lejano, forma palabras complejas *llenas* de sentido. (p. 84).

23. «*...este experimento muestra claramente el carácter erróneo de las ideas avanzadas.*» — El desarrollo ulterior de la escuela formal demostró que sus representantes más dotados eran conscientes de la insuficiencia de este enfoque unilateral del arte que marcó algunas de las primera obras de los formalistas. En este sentido, es revelador, por ejemplo, el artículo de Yu. N. Tiniánov y R. O. Jakobson, «Problemi izucheniya literaturi i yazik» [Problemas de estudio de la literatura y la lengua]. *Novii Lef,* 1928, n.° 12, pp. 36-37, en el cual se formula con toda claridad la necesidad de unir el análisis literario al sociológico: «El problema de la elección concreta del camino, o, al menos, de la dominante, puede resolverse únicamente mediante el análisis de la correlación entre la serie literaria y las demás series históricas. Esta correlación (sistema de sistemas) posee sus propias leyes estructurales, que es preciso investigar» (*ibíd.,* p. 37). La inclusión gradual de los problemas semánticos en la esfera de la investigación, es decir, del estudio del contenido del objeto, es señalado como rasgo propio de los científicos formalistas por V. Erlich, autor del más completo estudio realizado sobre esta escuela (*cf.*: V. Erlich, *Russian formalism. History-Doctrine,* 's-Gravenhage, 1954), en el cual se destacan en particular los artículos de Jakobson (R. Jakobson, «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak» en: *Slavische Rundschau,* VII, 1935, S. 357-374). Entre las posteriores investigaciones de teoría literaria de R. O. Jakobson, son de destacar en este sentido los siguientes análisis de algunas poesías a niveles de forma y contenido: R. Jakobson et C. Lévi-Strauss, "Les chats" de Charles Baudelaire» en: *L'Homme,* janvier-avril 1962; R. Ja-

* Existe traducción española: Noam Chomsky, *Aspectos de la teoría de la sintaxis,* Madrid, Editorial Aguilar, 1970. (*N. del T.*)

kobson, «Stroka Maji o zove gorlitsi». (El verso de Maja sobre la llamada de la tórtola) *International Journal of Slavic linguistics and poetics,* III, 1960, pp. 1-20; *R. O. Jakobson,* «Strukturata na poslednoto Botevo stijotvorenie» (Estructura de la última poesía de Botev). *Yezyk in literatura,* XVI, 1961, N.º 2; *cf.* asimismo: R. Jakobson, «Linguistics and poetics» en: *Style in Language,* ed. T. A. Sebeok, New York, 1960; R. Jakobson, «Poeziya grammatiki i grammatika poezii» (Poesía de la gramática y gramática de la poesía), *Poetyka,* Warszawa, 1960; R. Jakobson, B. Cazacu, «Analyse du poème Revedere de Mihail Eminescu». *Cahiers de linguistiques théoretiques et appliquées,* 1962, N.º 1; R. Jakobson, «Przeslosc Cypriana Norwida». *Pamietnik literacki,* 54, 1963, N.º 2; R. Jakobson, «Language in operation». *Mélanges Alexandre Koyré,* París, 1964; R. Jakobson, «Der grammatische Bau des Gedishts von B. Brecht Wir sind Sie». *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung,* Berlín, 1965; R. Jakobson, *Selected Writings,* vol. III, The Hague, 1966. Como ya indicaba en 1972 B. M. Eijenbaum, la investigación de la forma como tal en la primera década de desarrollo de la escuela formal, llevó al estudio de la función de esta forma. (*cf.*: B. M. Eijenbaum, «Teoriya formal nogo metoda» (La teoría del método formal).* B. M. Eijenbaum, *Literatura. Teoriya. Kritica. Polémika,* Leningrado, 1927, pp. 149-165). Un enfoque funcional muy próximo a éste puede hallarse en los trabajos de la escuela de Praga, *cf.*: J. Mukarovsky, «Structuralismus y estetice a ve vede o literature», *Kapitoly z ceské poetiky,* dil I, Praha, 2 vyd., 1948. Un examen general de los problemas de investigación de las estructuras y de las funciones en la moderna teoría literaria puede hallarse en: R. Wellek, «Concepts of form and structure in Twentieth century criticism». *Neophilologus,* LXVII, 1958, pp. 2-11; *cf.* asimismo: R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature,* 4 ed., New York (donde se estudia especialmente el problema del papel que desempeña la investigación de las estructuras psicológicas en la teoría literaria); A. Aerol, «Why structure in fiction; a note to social scientists». *American Quaterly,* X, 1958; *cf.* asimismo la antología de trabajos clásicos de la escuela formalista rusa: «Readings in Russian poetics», *Michigan Slavic Materials,* N.º 2, Ann Arbor, 1962; *Théorie de la litterature. Textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par T. Todorov,* París 1965, y del círculo lingüístico de Praga, próximo a ésta: *A Prague school Reader and Aesthetics, literary structure and style,* ed. by P. Garvin, Washington 1959. Un intento de valoración de la herencia de la escuela formal puede hallarse en: V. Strada, «Formalismo e neoformalismo». *Questo e altro,* 1964, N.º 6-7, pp. 51-56. *Cf.* asimismo las notas al libro de *Yu M. Lotman,* «Lektsii po strukturnoi poetike». *Uchoniye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta,* vip. 160 («Trudi po znakovim sistemam») [Lecciones de poética estructural. *Memorias científicas de la Universidad de Tartu,* fasc. 160 («Trabajos sobre sistemas de signos», fasc. I)], Tartu, 1964; V.V. Ivanov y R. J. Zarípoz, Epílogo al libro: *A. Moles, Teoriya informatsii i esteticheskoye vospriyatiye* [Teoría de la información y percepción estética], Moscú, 1966; *G. Genette,* «Structuralisme et critique littéraire». *L'Arc,* 26, 1965; A. Rossi, «Structuralismo e analisi litteraria». *Paragone. Rivista di arte figurativa e letteratura,* 15, 1964, N.º 180; T. Todorov, «L'héritage méthodologique du formalisme». *L'Homme,* t. 5, 1965, N.º 1; A. Wierzbitcka, «Rosyjska szkola poetyki linguistycznes a jezoznawstwo strucluralne». *Pamietnik Literacki,* LVI, 1965, s. 2. En este último artículo se efectúa una comparación entre los trabajos de los científicos de *Opoyaz* y las últimas adquisiciones de la lingüística estructural. En la actualidad se ha iniciado un fecundo acercamiento entre los trabajos que continúan estas mismas tradiciones y los más modernos métodos de estudio de la lengua.

El proceso que va de la investigación de la estructura formal del texto a su interpretación semántica e histórica puede estudiarse de un modo particularmente claro en los trabajos de V. Ya. Propp sobre los cuentos de hadas. Al primer trabajo, en el que se analizaba detalladamente la estructura de sucesión de motivos en el

* Existe versión española de esta obra en: *Formalismo y vanguardia,* Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970. (*N. del T.*)

esquema formal del cuento (V. Ya. Propp, *Morfologuiya skazki* [Morfología del cuento], Leningrado, 1928), le siguió un segundo ensayo, en el cual se presentaba una interpretación sociológica de la estructura de este esquema y de su origen (V. Ya. Propp, *Istoricheskiye korni volshevnoi skazki* [Las raíces históricas del cuento de hadas], Leningrado, 1946); por eso, sólo se le puede reprochar una utilización insuficiente de los aspectos semánticos, si se recurre al primer trabajo, sin conocer el segundo. (*cf.* la polémica entre V. Ya. Propp y C. Lévi-Strauss en el anexo del libro: V. Ya. Propp, *Morfologia della fiaba,* Torino, 1966. *Cf.* asimismo: A. J. Greimas, *Sémantique structurale,* Paris, 1966, pp. 192-221 (análisis del modelo de Propp y su desarrollo). Respecto al análisis estructural de textos folklóricos que ofrecen condiciones favorables para semejante análisis, *cf.*: P. Bogatyrev und R. Jakobson, «Die Folklire als besondere Form das Shaffents». *Donum natilicium Schrijnen,* Nijmegen-Utrech, 1929, S. 900-913 (reeditado en: R. Jakobson, *Selected Writings,* vol. IV. Slavic Epic Studies, The Hague, 1966). R. P. Armstrong, «Content analysis in folkloristics». *Trends in content analysis,* Urbana, 1959, pp. 151-170; I. A. Sebeok, «Toward a statistical contingency method in folklore research». *Studies in folklore,* ed. W. Edson, Bloomington, 1957; C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale,* París, 1958; C. Lévi-Strauss, «La geste d'Asdiwal». *Ecole pratique des Hautes Etudes,* ann. 1958-1959, pp. 3-43; C. Lévi-Strauss, «La structure et la forme». *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée. Recherches et dialogues philosophiques et économiques,* N.° 29, mars, 1960, serie M. N.° 7, pp. 7-36; C. Lévi-Strauss, «Analyse morphologique des contes russes» *International Journal of Slavic linguistics and poetics,* 1960, 3; *cf.* asimismo: C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit,* Paris, 1964: J. Pouillon, «L'analyse des mythes». *L'Homme,* 1966, vol. VI, cahier I; A. J. Greimas, «La description de la signification et la mythologie comparée». *L'Homme,* 1966, vol. N.° 4. La continuación inmediata de los trabajos de la escuela formal en los años 30 fueron, por un lado, los trabajos histórico-literarios de sus más importantes representantes (ante todo, Yu. N. Tinianov y B. M. Eijenbaum), y por otro, la investigación de las novelas de Dostoievski emprendida por M. M. Bajtin (*cf.*: M. M. Bajtin, *Problemi tyorchestva Dostoievskogo* [Problemas de la obra de Dostoievski], Leningrado, 1929, segunda edición, aumentada, Moscú, 1963) que representó un paso adelante en el análisis de la estructura formal y de contenido de la novela (*cf.* igualmente su ensayo posterior sobre Rabelais: M. Bajtin, *Tvorchestvo Francois Rabelais i narodnaya kul'tura srednevekov'ia i Renessansa* [La obra de Francois Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento], Moscú, 1965). Una gradual incorporación de la semántica de la obra de arte dentro de la esfera de investigación, a la vez que la conservación de las más importantes adquisiciones del análisis formal, constituye el rasgo específico de los ensayos de S. M. Eisenstein, en quien el dominio de los métodos de la ciencia moderna (incluida la psicología) iba unido a una profunda penetración interior en la esencia de la obra en cuestión. En particular y gracias a esta circunstancia, Eisenstein (lo mismo que Vigotski en el presente libro) logró evitar el excesivo interés por la parte puramente sintáctica de la obra de arte (es decir, por el aspecto que caracteriza únicamente su estructura interna), propio de muchos intentos, teóricos y prácticos, en diversas artes de los años 20. La línea de desarrollo de las investigaciones teóricas coincide aquí con el curso del propio arte, en el cual las construcciones puramente formales se ven sustituidas cada vez más por intentos de utilizarlas para expresar profundos temas interiores que reflejan la experiencia histórica. (*cf.,* por ejemplo, los primeros intentos de música atonal y «El superviviente de Varsovia» de Schönberg; las primeras obras de Picasso y Braque de la época de nacimiento del cubismo y «Guernica» de Picasso, pintada aproximadamente en la misma época —1937— en que Shostakovich escribe sus quinta y sexta sinfonías, etc.). Una descripción sumaria de este proceso la ofrece el propio Eisenstein, al referirse a «Guernica»: «Probablemente sea difícil encontrar —quizá junto con 'Los desastres de la guerra' de Goya— otra expresión tan completa y escandalosa de la trágica dinámica interior de la humillación del hombre. Pero es de señalar que incluso en los caminos que condujeron al combativo español hasta esta explosión de *pathos* de

indignación social, la relación de Picasso con el éxtasis se había observado, por lo que al método se refiere, ya en etapas anteriores de su obra. Allí la explosión extática no coincide todavía con la esencia revolucionaria del tema. Y no es el tema la fuente de la explosión. Allí —como una especie de elefante en una tienda de loza— se limitaba a pisotear 'el orden de cosas cósmicamente establecido que él odiaba' como tal. Al no saber dónde pegar a aquellos que eran culpables de ese desorden social, de ese 'orden' de cosas, golpeaba las 'cosas' y el 'orden', antes de 'recobrar la vista' por un instante en 'Guernica' y ver dónde estaban los desarreglos y las causas». (S. M. Eisenstein, «Neravnodushnaia priroda». *Izbranniye proizvedeniya* [La naturaleza no indiferente. Obras escogidas], v. 3, Moscú, 1964, p. 170). Es preciso señalar que una concepción parecida de la obra de Picasso muestra Alain Resnais en su «Guernica», en la que, mediante el montaje, aparecen unidas por un mismo tema obras anteriores del pintor y fragmentos de «Guernica». *Cf.* igualmente acerca de «Guernica» de Picasso: J. Berger, *The success and failure of Picasso,* Penguin Books, 1966, pp. 164-170. (p. 84).

24. «*Este hedonismo elemental... representa quizá el punto más débil de la teoría psicológica del formalismo.*» La teoría del hedonismo elemental, que critica aquí Vigotski, fue desarrollada en los primeros trabajos de V. B. Shklovski y no puede ser atribuida a todos los formalistas (p. 85).

25. «*Esta teoría es vieja como el mundo e infinidad de veces ha sido sometida a la más dura crítica.*» Se trata de las diversas teorías y opiniones referentes a la percepción sinestésica de sonidos aislados o de complejos de los mismos, etc. y, por otro lado, de su semantización, y, de una forma más general, de la semantización de toda la serie sonora de la obra poética en su totalidad. El planteamiento científico de estos dos problemas íntimamente relacionados (*cf.* un análisis bastante completo de ellos en el libro: P. Delbouille, *Poésie et sonorités,* París, 1961; y también: E. Brock, «Der heutige Stand der Lautbedeutungslehre». *Trivium,* 1944, N.º 3, S. 199) habría sido imposible antes de la aparición de la fonología, los métodos estructurales y posteriormente la aplicación del aparato matemático de la teoría de la información. En la década del 20 tan sólo se iniciaba el estudio científico de estos problemas, y hasta entonces su investigación se llevaba a cabo sin una metodología rigurosa y solía conducir a generalizaciones injustificadas: pasaban de observaciones referentes a textos limitados y específicos (por ejemplo, de una obra poética dada) a todo el conjunto de una lengua.

Para datos más detallados acerca de las reacciones sinestésicas ante diversas unidades sonoras, fonemas, *cf.* el artículo: S. M. Eisenstein, «Vertikal'nii montazh». *Izbranniye proizvedeniya* [Montaje vertical, Obras escogidas], vol. 2, Moscú, 1964, pp. 200 y ss., donde se cita el conocido soneto de Rimbaud que sirvió de pretexto a las observaciones de Balmont que Vigotski critica. Entre los poetas rusos contemporáneos, destaca Jlébnikov por sus numerosos intentos de semantizar fonemas aislados (en el poema «Zanguezi», abundantes experimentos prácticos y teóricos, *cf.,* por ejemplo, *Obras completas de Velemir Jlébnikov,* vol. III, Leningrado, 1931, p. 325: «Zr-reiet, rviot, rassekáiet pregradi, délaiet rusla i rví» [«Madura, arranca, destruye obstáculos, abre cauces y zanjas»], etc.) (p. 89).

26. «*...simbolismo fónico...*» *Cf.,* entre otros, W. Wundt, *Völkerpsychologie,* I, 1904. Respecto a la historia del problema, véase el artículo citado de Debrunner. Entre los autores modernos, véase: E. Sapir, «A study in phonetique symbolism». *Journal of Experimental Psychology,* 1929, 12 (*Selected writings in language, culture and personality,* Berkeley-Los Angeles, 1951); G. La Drière, «Structure sound and meaning». *Sound and poetry,* ed. by N. Frye, New York, 1957, pp. 85-108; W. Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer,* 2 Aufl., Göttingen, 1962; V. N. Toporov, «Kopisaniyu nekotorij struktur, jarakterizuyuschij preimuschestvenno nizshiye urovni v neskol'kij poeticheskij tekstaj». *Uchoniye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta,* vip. 181 («Trudi po znakovim sistemam» II) [En torno a la descripción de algunas estructuras que caracterizan fundamentalmente los niveles inferiores en varios textos poéticos. Memorias de la Universidad del Estado de Tartu, fasc. 181 Trabajos sobre sistemas de signos, II] Tartu, 1966, (p. 89).

27. «*...investigadores tales como Nyrop y Grammont...*» Las obras de estos investigadores, representantes de la estética psicológica, eran muy populares en aquella época; *cf.* el resumen de Vlad. Shklovski *Sborniki po teorii poeticheskogo yazika* [Colecciones sobre teoría del lenguaje poético], fasc. I, Petrogrado, 1916 p. 89).

28. «*Los sonidos pueden convertirse en expresivos, si el verso contribuye a ello.*» Respecto a la organización sonora del verso, véase el artículo: Ye. D. Polivánov, «Obschii foneticheskii printsip vsiakoi poeticheskoi tejniki». *Voprosi yazikoznaniya* [El principio fonético general de toda técnica poética. Problemas de lingüística], 1963, N.° 1, pp. 99-112 (*cf.* asimismo las investigaciones de S. I. Bernstein sobre la estructura sonora de algunas poesías y los trabajos de R. O. Jakobson citados anteriormente). Particular importancia revisten los recientemente publicados fragmentos sobre poética de F. de Saussure, en los cuales se señala que la organización sonora del verso (al menos en la poesía de numerosos idiomas indoeuropeos antiguos) se hallaba determinada por la palabra clave —en cuanto a significado—, cuyos sonidos se repetían en otras palabras del texto (aunque esta palabra podía no figurar en la poesía); *cf.* «Les anagrammes de Ferdinand de Saussure». *Mercure de France,* 1964, II; *cf.* R. Jakobson, *Selected Writings,* vol. IV, The Hague, 1966, pp. 606-607; 680-686. En la poesía actual, cuando se da una construcción semejante, la palabra clave suele nombrarse; véase los versos de O. Mandelstam, basados en la estructura sonora de la palabra clave «Voronezh»:

«Pustí meniá, otdái meniá, Voronezh—
Uronish' ti meniá il' provoronish',
Ti vironish' meniá ili verniosh'—
Voronezh-blazh', Voronezh-voron, nozh».*

La concepción de semejante organización sonora, en la cual los sonidos están determinados por la palabra clave, permite pasar de la investigación de la instrumentación sonora y de las repeticiones sonoras como tales (estudiadas por Andréi Belii y, posteriormente, por O. M. Brik y otros teóricos de Opoyaz) al estudio de la relación de estas repeticiones con el tema de la poesía dada. Una palabra aislada (clave) se revela aquí (al igual que en el idioma en su conjunto) como el punto de intersección de las correlaciones sonoras y semánticas (p. 90).

* Suéltame, devuélmeme, Voronezh;
Me vas a dejar caer o me vas a perder;
Me vas a soltar o me vas a devolver,
Voronezh eres un capricho, Voronezh, cuervo, cuchillo.

Capítulo IV

EL ARTE Y EL PSICOANÁLISIS

El inconsciente en la psicología del arte. Psicoanálisis del arte. Incomprensión de la psicología social del arte. Crítica del pansexualismo y del infantilismo. El papel de los elementos conscientes en el arte. Aplicación práctica del método psicoanalítico.

Las dos teorías psicológicas del arte examinadas anteriormente nos han probado ya con suficiente claridad que mientras nos limitemos a analizar los procesos que tienen lugar en la consciencia, difícilmente podremos hallar la respuesta a las cuestiones fundamentales de la psicología del arte. Ni en el poeta ni en el lector lograremos descubrir en qué consiste la esencia de la vivencia que los relaciona con el arte, y, como es fácil de observar, el aspecto esencial del arte reside precisamente en que los procesos de su creación y de su utilización resultan aparentemente incomprensibles, inexplicables y ocultos a la consciencia de aquellos que entran en relación con estos procesos.

Nunca lograremos decir con toda precisión por qué nos ha gustado esta o aquella obra de arte; es casi imposible expresar en palabras los aspectos importantes y esenciales de esta vivencia y, como ya señaló Platón (en el diálogo «Ion», *cf.* 104), los propios poetas son los que menos saben acerca de la forma como crean.

No es precisa una gran perspicacia para observar que las causas más inmediatas del efecto artístico subyacen en el inconsciente [29] y que únicamente después de que consigamos penetrar en este dominio, lograremos acercarnos de lleno a los problemas del arte. Al análisis del inconsciente

en el arte le ha ocurrido lo mismo que a la introducción de este concepto en la psicología. Los psicólogos tienden a afirmar que el inconsciente, por el propio significado de la palabra, es algo oculto de nosotros, algo que ignoramos, y consiguientemente, por su propia naturaleza, algo que nosotros no podemos conocer. Desde el momento en que conocemos el inconsciente, éste deja de ser tal, y nos encontramos de nuevo ante hechos pertenecientes a la psique habitual.

Ya en el primer capítulo hemos señalado que semejante punto de vista es erróneo y que la práctica ha desmentido brillantemente estos argumentos y ha demostrado que la ciencia estudia no sólo lo inmediatamente dado y conocido, sino asimismo una serie de fenómenos y hechos que pueden ser estudiados indirectamente, por sus huellas, mediante análisis y reconstituciones, recurriendo a materiales totalmente distintos de la disciplina que se estudia, e incluso notoriamente falsos y erróneos por sí mismos. Del mismo modo, el inconsciente se convierte en objeto de estudio del psicólogo no por sí mismo, sino indirectamente, mediante el análisis de las huellas que deja en nuestra psique. No existe un muro infranqueable entre la consciencia y el inconsciente. Los procesos que empiezan en el inconsciente emergen a menudo a la consciencia, y a la inversa, desplazamos a la esfera del inconsciente numerosos fenómenos conscientes. Existe una relación dinámica viva, permanente, que no se interrumpe ni por un instante, entre ambas esferas de nuestra vida anímica. El inconsciente influye en nuestros actos, se manifiesta en nuestra conducta, y por estas huellas y manifestaciones aprendemos a discernir el inconsciente y las leyes que lo rigen.

Junto con este punto de vista, desaparecen los viejos procedimientos de interpretación de la psique del escritor y del lector, y el investigador se ve obligado a apoyarse únicamente en datos objetivos y ciertos, cuyo análisis puede ayudarle a obtener un determinado conocimiento de los procesos inconscientes. Se sobrentiende que estos hechos objetivos en los que el inconsciente se revela con mayor nitidez, son las obras de arte, las cuales se convierten en el punto de partida del análisis del inconsciente.

Toda interpretación consciente y razonable que el artista o el lector ofrecen de esta o aquella obra de arte, es preciso examinarla como una racionalización posterior, es decir, como un autoengaño, como una justificación ante la propia razón, como una explicación inventada post factum.

De este modo, toda la historia de las interpretaciones y críticas, como historia de ese significado evidente que el lector introducía de forma consecuente en una obra de arte, no es más que una historia hecha en base a racionalizaciones, que cada vez se modificaba a su manera, y aquellos sistemas artísticos que han sabido explicar por qué ha cambiado la com-

prensión de la obra de arte de época a época han aportado de hecho muy poco a la psicología del arte como tal, ya que lo que han conseguido explicar es por qué ha variado la racionalización de las vivencias artísticas, pero estos sistemas han sido impotentes de descubrir cómo han cambiado estas mismas vivencias.

Rank y Sachs señalan con toda razón que los problemas estéticos fundamentales quedan sin resolver «mientras en nuestro análisis nos limitemos únicamente a los procesos que transcurren en la esfera de nuestra consciencia... El placer producido por la creación artística alcanza su punto culminante cuando casi nos ahogamos de tensión, cuando los cabellos se ponen de punta a causa del miedo, cuando corren involuntariamente lágrimas de compasión y de piedad. Éstas son sensaciones que en la vida evitamos y que extrañamente buscamos en el arte. El efecto producido por estos sentimientos es evidentemente de un carácter completamente distinto cuando los originan las obras de arte, y *esta modificación estética del efecto del sentimiento de lo doloroso a lo placentero* representa un problema, cuya solución puede darse únicamente mediante un análisis de la vida anímica inconsciente» (114, pp. 127-128).

El psicoanálisis es precisamente el sistema psicológico que ha elegido como objeto de su estudio la vida inconsciente y sus manifestaciones. Y es completamente natural la tentación que supuso para la psicología la aplicación de su método a la interpretación de los problemas del arte. Hasta ahora el psicoanálisis había tratado dos hechos fundamentales de manifestación del inconsciente: los sueños y la neurosis. Entendía e interpretaba ambas formas como un determinado compromiso entre lo inconsciente y lo consciente. Era por lo tanto lógico el intento de examinar el arte a la luz de estas dos formas principales de manifestación del inconsciente. Y de ahí partieron los psicoanalistas, al afirmar que el arte ocupa un lugar intermedio entre el sueño y la neurosis y que subyace en él un conflicto «demasiado maduro para un sueño, pero todavía no patógeno» (115, S. 53). El inconsciente se manifiesta en el arte, al igual que en estas dos formas, en un modo algo distinto, aunque de la misma naturaleza. «De este modo, el artista se halla psicológicamente entre el soñador y el neurótico; el proceso psicológico es esencialmente el mismo en ambos, y sólo difiere en grado...» (115, S. 53). Para entender la explicación psicoanalítica del arte lo más fácil es estudiar consecuentemente la explicación de la obra de un poeta y de la percepción del lector mediante esta teoría. Freud señala dos formas de manifestación del inconsciente y modificación de la realidad, las cuales se acercan al arte más que los sueños y la neurosis, y cita los juegos infantiles y las fantasías diurnas. «Sería injusto en este caso pensar —dice Freud— que no toma en serio este mundo; por el contrario, toma

muy en serio su juego y dedica en él grandes afectos. La antítesis del juego no es la gravedad, sino la realidad. El niño distingue muy bien la realidad del mundo y su juego, a pesar de la carga de afecto con que lo satura, y gusta de apoyar los objetos y circunstancias que imagina en los objetos tangibles y visibles del mundo real... el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad...» (42, p. 1057). Cuando el niño deja de jugar no puede, no obstante, renunciar al placer que le proporcionaba el juego. Como no puede hallar en la realidad la fuente de esta satisfacción, el lugar de los juegos lo ocupan los sueños y las fantasías, a las que se entrega la mayoría de las personas, imaginando la realización de sus inclinaciones favoritas de tipo erótico o de otra clase. «...En lugar de *jugar* fantasea. Hace castillos en el aire, crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos» (42, p. 1058). Los sueños diurnos poseen dos momentos esenciales que los distinguen de los juegos y los aproximan al arte. Estos momentos son: primero, en las fantasías pueden aparecer como base fundamental vivencias dolorosas, las cuales, sin embargo, pueden producir placer, caso que recuerda la modificación del afecto en el arte. Rank dice que en ellos se producen «situaciones que en la realidad serían muy dolorosas; sin embargo, la fantasía las describe con placer. El tipo más corriente de estas fantasías es la propia muerte, seguidamente, otros sufrimientos y desgracias. La pobreza, las enfermedades, la cárcel y la deshonra no son raras en estas representaciones. E igualmente frecuentes son en estos sueños la ejecución de un crimen vergonzoso y su descubrimiento» (115, página 131).

Es verdad que Freud, al analizar los juegos infantiles, demostró que también en los juegos el niño realiza vivencias dolorosas, como por ejemplo cuando juega al médico, y repite en el juego las mismas operaciones que en la vida le produjeron lágrimas y desgracias (*cf.* 44).

Sin embargo, en los ensueños estos fenómenos aparecen de forma mucho más intensa y viva que en los juegos infantiles.

Otra diferencia esencial del juego consiste, según Freud, en que el niño jamás se avergüenza de su juego [30] y no lo oculta a los mayores, «en cambio, el adulto se avergüenza de sus fantasías y las oculta de los demás, las considera como cosa íntima y personalísima y, en rigor, preferiría confesar sus culpas a comunicar sus fantasías. De este modo es posible que cada uno se tenga por el único que construye tales fantasías y no sospecha en absoluto la difusión general de creencias análogas entre los demás hombres».

Y por último, lo más importante para la comprensión del arte en estas

fantasías reside en la fuente de donde surgen. Hay que decir que fantasea no el hombre feliz, sino únicamente el insatisfecho. Los deseos insatisfechos representan el estímulo impulsor de la fantasía. Toda fantasía presupone la realización de un deseo, una rectificación de la realidad insatisfactoria. Por eso Freud supone que en la base de la creación poética, así como de los sueños y de las fantasías, se hallan deseos insatisfechos, con frecuencia aquellos «que nos avergüenzan y que hemos de ocultarnos a nosotros mismos, habiendo sido por ello reprimidos y desplazados al inconsciente» (42, pp. 1058-1059).

En este sentido, el mecanismo de acción del arte recuerda totalmente al mecanismo de acción de la fantasía. Así, la fantasía se ve excitada habitualmente por una vivencia fuerte, auténtica, la cual «despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo que se crea satisfacción en la obra poética... la poesía, como el sueño diurno, es la continuación y sustitutivo de los juegos infantiles» (42, p. 1061). De este modo, la obra de arte es para el propio poeta una forma de satisfacer deseos insatisfechos que en la vida real no llegaron a realizarse. La forma en que esto sucede puede explicarse mediante la teoría de los afectos desarrollada en el psicoanálisis. Desde el punto de vista de esta teoría, los afectos «pueden permanecer inconscientes, en determinados casos deben permanecer inconscientes, conservándose no obstante la acción de estos afectos, la cual entra invariablemente en la consciencia. El placer o el sentimiento inverso que penetra de este modo en la consciencia se funde con otros afectos o con las representaciones correspondientes... Entre ambos debe existir una estrecha relación asociativa y por el camino abierto por esta asociación se desplaza el placer y la energía unida a él. Si esta teoría es correcta, será posible su aplicación a nuestro problema. Éste se resolvería aproximadamente de la siguiente forma: la obra de arte, junto a afectos conscientes, suscita otros inconscientes de mayor intensidad y a menudo teñidos de sentimientos opuestos. Las representaciones mediante las cuales se realiza esto deben elegirse de tal manera que en ellas, junto a asociaciones conscientes, haya suficientes asociaciones con típicos complejos inconscientes de afectos. La obra de arte adquiere la capacidad para realizar esta compleja tarea debido a que, al surgir, había desempeñado en la vida anímica del artista el mismo papel que desempeñó para el oyente durante su reproducción, es decir, ofrecía la misma posibilidad de escape y satisfacción fantástica de deseos inconscientes comunes a ambos» (114, pp. 132-134).

Sobre esta base, una serie de investigadores desarrolla una teoría de la creación poética, en la cual se compara al artista con un neurótico, aunque siguiendo a Stekel considere ridículo la construcción de Lombroso y la

aproximación que hace entre el genio y el loco. Para estos autores el poeta es completamente anormal. Es neurótico y «realiza el psicoanálisis en sus imágenes poéticas. Trata las imágenes ajenas como un espejo de su propia alma. Deja a sus inclinaciones salvajes llevar una vida satisfactoria en las imágenes construidas de la fantasía». Siguiendo a Heine, tienden a considerar que la poesía es una enfermedad del hombre, y la discusión se desenvuelve únicamente en torno a la cuestión de a qué tipo de enfermedad mental es preciso equiparar al poeta. Mientras que Kovacs compara el poeta al paranoico, el cual tiende a proyectar su «yo» hacia el exterior, y el lector, al histérico que tiende a subjetivar las vivencias ajenas, Rank es partidario de considerar al artista no como un paranoico, sino como un histérico. En todo caso, todos están de acuerdo en que el poeta en su obra libera sus inclinaciones inconscientes mediante el mecanismo de transferencia o sustitución, fundiendo los viejos afectos con nuevas representaciones. Por eso, como dice uno de los héroes de Shakespeare, el poeta llora sus propios pecados en otras personas, y la célebre pregunta de Hamlet: qué tiene que ver él con Hécuba o Hécuba con él para llorar así por ella, Rank la explica en el sentido de que en el actor la imagen de Hécuba se funde con la multitud de afectos desechados por él, y que en las lágrimas que aparentemente lloran la desdicha de Hécuba, el actor, de hecho, se desprende de su propia desgracia. Conocemos la célebre confesión de Gógol, quien afirmaba que él se liberaba de sus propios defectos e inclinaciones perniciosas dotando de ellas a sus personajes. Existen testimonios de confesiones semejantes en toda una serie de artistas, y Rank señala, en parte con toda razón, que «si Shakespeare veía hasta el fondo el alma del sabio y del necio, del santo y del delincuente, él no sólo era inconscientemente todo esto —así puede ser cualquiera—, sino que además poseía un don, ausente en todos nosotros, de conocer su propio inconsciente y de crear, a través de su fantasía, imágenes independientes» (114, p. 17).

Los psicoanalistas afirman con toda seriedad, como dice Müller-Freienfels, que Shakespeare y Dostoievski no se convirtieron en delincuentes precisamente porque representaron asesinos en sus obras y, de este modo, superaban sus tendencias criminales. Y así el arte se revela como una especie de terapéutica [31] para el artista y para el espectador, un medio de resolver el conflicto con el inconsciente sin caer en la neurosis. Pero puesto que todos los psicoanalistas se inclinan por considerar todas las aficiones como una y Rank incluso toma como epígrafe de su investigación las palabras del poeta Hebbel «Es sorprendente hasta qué punto se pueden reducir todas las inclinaciones humanas a una», en ellos toda la poesía se reduce por necesidad a las vivencias sexuales consideradas como base de toda creación y percepción poética; son precisamente las inclinaciones se-

xuales las que, de acuerdo con la doctrina del psicoanálisis, constituyen la fuente fundamental del inconsciente y esa transferencia de los fondos de la energía psíquica que tiene lugar en el arte, es esencialmente una sublimación de la energía sexual, es decir, una desviación de ésta de sus fines directamente sexuales y su conversión en creación. La base del arte la constituyen siempre inclinaciones y deseos inconscientes y suplantados, es decir en desacuerdo con nuestras exigencias morales y culturales. Precisamente por eso, los deseos prohibidos alcanzan mediante el arte su satisfacción en el placer de la forma artística.

Pero es al definir la forma en el arte cuando se refleja el punto más débil de la teoría en cuestión. Los psicoanalistas no ofrecen una respuesta completa [32] al problema de la forma, y los intentos de solución que emprenden prueban la insuficiencia de sus puntos de partida. Al igual que en los sueños se despiertan deseos de los cuales nos avergonzamos, dicen, así en el arte encuentran su expresión únicamente aquellos deseos que pueden satisfacerse de forma directa. De aquí que el arte trate siempre lo criminal, lo vergonzoso, lo reprobable. Y del mismo modo que en sueños los deseos reprimidos se manifiestan de manera claramente deformada, así en la obra de arte se revelan de modo encubierto.

«Una vez que la investigación científica —dice Freud— logró encontrar la explicación de la deformación de los sueños no se hizo difícil descubrir que los sueños nocturnos son satisfacciones de deseos, al igual que los sueños diurnos, las fantasías que tan bien conocemos todos» (42, página 1059). Del mismo modo, el artista, para dar satisfacción a sus deseos reprimidos, debe plasmarlos en una forma artística que, desde el punto de vista psicoanalítico, posee dos valores fundamentales.

Ante todo, esta forma debe producir un placer superficial, poco profundo, casi autosuficiente, de orden sensual y servir de cebo, de premio prometido o, mejor dicho, de placer previo que arrastra a los lectores a la difícil y dura tarea de reaccionar ante lo inconsciente.

La otra significación de la forma consiste en crear un disfraz artificial, un compromiso que permita manifestarse a los deseos prohibidos y al mismo tiempo engañar la censura reprimida de la consciencia.

Desde este punto de vista, la forma cumple la misma función que la deformación en los sueños. Rank dice abiertamente que *el placer estético,* tanto en el artista como en el perceptor, no es más que *Vorlust* *, el cual oculta la verdadera fuente del placer y con ello asegura y refuerza su efecto fundamental. Es como si la forma atrayera al espectador y al lector y les engañara, ya que éste supone que todo consiste en la forma, y, en-

* *Vorlust* (alemán) — «placer preliminar». (*N. del T.*)

gañado por ella, el lector obtiene la posibilidad de superar sus inclinaciones reprimidas.

De este modo, los psicoanalistas distinguen dos momentos en el placer producido por la obra de arte: uno, el del placer previo, y otro, el del auténtico. A este placer previo reducen los psicoanalistas el papel de la forma en el arte. Es preciso estudiar atentamente hasta qué punto esta teoría interpreta la psicología de la forma de manera completa y de acuerdo con los hechos. El propio Freud pregunta: «Cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto; en la técnica de la superación de aquella repugnancia... está la verdadera *ars poetica*. Dos órdenes de medios de esta técnica se nos revelan fácilmente. El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones, y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías... A mi juicio todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter de placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma» (42, p. 1061).

Y así vemos que también Freud tropieza en el mismo lugar con el tan mencionado placer estético, y, según explica en sus últimos trabajos, aunque el arte como tragedia suscita en nosotros toda una serie de vivencias dolorosas, no obstante su efecto final se halla sometido al principio del goce de la misma forma que el juego infantil (*cf.* 44).

Sin embargo, en el análisis de este placer la teoría incurre en el más increíble eclecticismo. Aparte de las dos ya citadas fuentes de placer, numerosos autores mencionan otras muchas. Así, Rank y Sachs señalan la economía del afecto, a la cual el artista no permite encenderse inútil e instantáneamente, sino que obliga a elevarse de forma lenta y regular. Y esta economía del afecto resulta ser una fuente de goce. Otra fuente es la economía del pensamiento, la cual, al ahorrar energía durante la percepción de la obra de arte, procura así placer. Y, por último, estos autores ven una fuente puramente formal de placer sensitivo en la rima, el ritmo, los juegos de palabras, todos los cuales se reducen a la alegría infantil. Pero también este placer se desmenuza en una serie de formas aisladas: así, por ejemplo, el placer producido por el ritmo se explica tanto por el hecho de que desde tiempos lejanos haya servido como medio de aliviar el trabajo, como por el hecho de que las formas más importantes de actividad sexual y el propio acto sexual sean rítmicos y que «de este modo una actividad determinada adquiere gracias al ritmo cierta semejanza con los procesos sexuales, se sexualiza» (114, pp. 139-140).

Todas estas fuentes se entrelazan en la más abigarrada y gratuita relación y en general resultan impotentes para explicar el valor y mecanismo

de la forma artística. Se explica únicamente como una fachada tras la cual se oculta el verdadero placer, y el efecto de este placer se basa más en el contenido de la obra que en su forma. «Se considera una verdad incontestable que la pregunta '¿Conseguirá Hans a su Greta?' es el tema fundamental de la poesía, infinitamente repetido en infinitas variantes y que jamás cansa ni al poeta ni a su público» (114, p. 141), y el psicoanálisis reduce en definitiva la diferencia entre distintos géneros de arte a la diferencia entre las formas de la sexualidad infantil. Así, las artes plásticas se explican y se entienden como una sublimación del instinto sexual de la contemplación, y el paisaje surge como consecuencia del desplazamiento de este deseo. Por los trabajos psicoanalíticos sabemos que «...en los pintores la tendencia a representar el cuerpo humano sustituye al interés por el cuerpo materno y que el desplazamiento intensivo de este deseo incestuoso transfiere el interés del artista del cuerpo humano a la naturaleza. En los escritores que no se interesan por la naturaleza y su belleza, descubrimos un fuerte desplazamiento de la pasión por la contemplación» (94, p. 71).

Otros géneros y variedades de arte se explican aproximadamente del mismo modo, en completa analogía con otras formas de sexualidad infantil, y se considera que en la base de todo arte subyace el deseo sexual infantil conocido por el nombre de complejo de Edipo, el cual constituye «el fundamento psicológico del arte. En este sentido posee un valor particular el complejo de Edipo, de cuya fuerza instintiva sublimada han brotado las obras modelo de todos los tiempos y pueblos» (114, p. 142).

Lo sexual subyace en la base del arte y determina tanto el destino del artista como el carácter de su obra. En semejante interpretación, la función de la forma artística resulta absolutamente incomprensible; ésta se convierte en una especie de apéndice insustancial y sin importancia, del que de hecho podría prescindirse. El placer constituye únicamente la fusión simultánea de dos conciencias opuestas: vemos y vivimos la tragedia, pero al instante comprendemos que aquello no sucede en la realidad, que sólo lo parece. Y en este paso de una consciencia a otra reside la fuente principal del placer. Y se pregunta uno: ¿por qué cualquier otra narración de carácter no artístico no puede desempeñar el mismo papel? Pues y las crónicas de tribunales, y las novelas policíacas y hasta un vulgar chisme y las largas conversaciones pornográficas sirven constantemente para desviar deseos insatisfechos y no realizados. No en vano Freud, al hablar de la semejanza entre las novelas y las fantasías, se ve obligado a recurrir a novelas francamente malas, cuyos autores procuran complacer el gusto poco refinado de las gentes, dando pie con ello no tanto a las emociones estéticas, como a la eliminación abierta de tendencias ocultas.

Y resulta completamente incomprensible por qué «la poesía pone en marcha... toda clase de caricias, cambio de motivos, transformación en su opuesto, debilitación de conexiones, desdoblamiento de una imagen en varias, duplicación de procesos, poetización de la materia, y, en particular, de símbolos» (114, p. 134).

Sería más sencillo y natural prescindir de toda esta compleja actividad de la forma, y de modo simple y franco desviar y eliminar el correspondiente deseo. En semejante interpretación, se reduce considerablemente el papel social del arte, y éste empieza a parecernos una especie de antídoto que tiene como objeto salvar a la humanidad de los vicios, pero que no posee ninguna finalidad positiva para nuestra psique.

Rank señala que los artistas «pertenecen a los líderes de la humanidad en la lucha por la pacificación y el ennoblecimiento de los instintos adversos a la cultura», que ellos «liberan a los hombres del perjuicio, conservándoles al mismo tiempo el placer» (114, pp. 147-148). Rank dice abiertamente: «Es preciso decir con franqueza que en nuestra cultura el arte en general se sobreestima» (115, S. 55). El actor no es más que un médico y el arte solamente salva de la enfermedad. Pero aún es más importante la incomprensión de la psicología social del arte que manifiesta semejante enfoque del problema. El efecto de la obra de arte y de la creación poética se infiere íntegramente de los más antiguos instintos, que han permanecido invariables en todo el desarrollo de la cultura, y el efecto del arte se limita por completo a la reducida esfera de la consciencia individual. No hay ni que decir que esto contradice indefectiblemente a los más elementales hechos de la situación real del arte y de su papel real. Bastará con señalar que los propios problemas de desplazamiento —el *qué* se desplaza y *cómo* se desplaza— están toda vez determinados por el ambiente social en el que viven el poeta y el lector. Y por esta razón, si estudiamos el arte desde el punto de vista del psicoanálisis, resultan totalmente incomprensibles el desarrollo histórico del arte, y la modificación de sus funciones sociales, ya que desde este punto de vista, el arte siempre y constantemente, desde sus orígenes hasta nuestros días, ha servido para expresar los instintos más antiguos y conservadores. Si en algo difere el arte del sueño y de la neurosis, es ante todo en que sus productos son sociales, a diferencia de los sueños y de los síntomas de la enfermedad, y esto lo indica con toda razón Rank. Pero este investigador resulta totalmente impotente para extraer conclusión alguna de este hecho y apreciarlo en todo su valor, señalar y explicar qué es lo que hace del arte un producto socialmente valioso y de qué modo, a través de su valor social, lo social alcanza el dominio de nuestro inconsciente. El poeta se convierte en un simple histérico que, podríamos decir, absorbe las vivencias de muchas personas

extrañas y que es completamente incapaz para salir del estrecho círculo creado por su propio infantilismo. ¿Por qué todos los personajes del drama deben estudiarse como la encarnación de rasgos psicológicos aislados del propio artista? (115, S. 78). Si esto es comprensible tratándose del sueño o de la neurosis, es totalmente incomprensible en lo que se refiere a un síntoma social del inconsciente como es el arte. Los psicoanalistas no están en condiciones de dominar la inmensa deducción que se obtiene de sus construcciones. De hecho, lo que ellos han encontrado tiene un solo significado, extraordinariamente importante para la psicología social. Ellos afirman que el arte es en su esencia la transformación de nuestro inconsciente en determinadas formas sociales, es decir en formas de conducta que poseen determinado significado social y finalidad. Pero los psicoanalistas han renunciado a describir y explicar estas formas en el plano de la psicología social. Y es muy fácil demostrar por qué ocurrió así: desde el punto de vista de la psicología social, dos son los pecados fundamentales de la teoría psicoanalítica.

El primero, es su deseo de reducir todas las manifestaciones de la psique humana al solo impulso sexual. Este pansexualismo parece totalmente infundado, en particular cuando se aplica al arte. Quizá esto fuera cierto para el hombre estudiado fuera de la sociedad, encerrado en el reducido círculo de sus propios instintos. Pero ¿cómo estar de acuerdo con que en el hombre social que participa en formas muy complejas de actividad social, no surjan toda clase de tendencias e inclinaciones, las cuales pueden determinar, en grado no menor que la sexuales, su conducta e incluso dominarle? La exageración excesiva del papel de los sentimientos sexuales parece completamente evidente cuando pasamos de la escala de la psicología individual a la psicología social. Pero incluso en el caso de la psique individual, las suposiciones del psicoanálisis parecen desorbitadas. «Según afirman algunos psicoanalistas, allí donde el artista pinta un hermoso retrato de su madre o representa en una imagen poética el amor por su madre, se oculta un deseo incestuoso lleno de temor (complejo de Edipo). Cuando un escultor crea figuras de niños o un poeta canta la ardiente amistad juvenil, el psicoanalista ve inmediatamente en ello una prueba de homosexualidad en sus formas más extremas... Al leer a estos investigadores, se tiene la impresión de que toda la vida anímica consiste únicamente en terribles inclinaciones prehistóricas, como si las representaciones, los movimientos volitivos, la consciencia, no fueran más que muñecos muertos, con horribles instintos tirando de hilos» (92, S. 183).

Y en efecto, los psicoanalistas, al señalar el papel particularmente importante del inconsciente, reducen a la nada toda consciencia que, según expresión de Marx, constituye la única diferencia entre el hombre y el ani-

mal: «El hombre sólo se distingue del carnero por cuanto su consciencia sustituye al instinto, o es el suyo un instinto consciente» (3, p. 32). Si los psicólogos antiguos exageraban el papel de la consciencia, los psicoanalistas desorbitan el otro extremo, reduciendo el papel de la consciencia a cero y admitiendo en ésta únicamente su capacidad para servir como instrumento ciego en manos del inconsciente. Sin embargo, las investigaciones más elementales muestran que en la consciencia pueden tener lugar procesos equivalentes. Así, por ejemplo, las investigaciones experimentales de Lazurski sobre la influencia de diversas lecturas en el desarrollo de las asociaciones han demostrado que «inmediatamente después de la lectura de un juicio, tiene lugar en la mente la disociación del fragmento leído, y la combinación de sus diferentes partes con la reserva de pensamientos, conceptos y representaciones que existían ya anteriormente» (79, p. 108). Se trata aquí de un proceso completamente análogo de disociación y combinación asociativa de lo leído con la reserva mental existente. El desprecio de los momentos conscientes en la vivencia del arte borra por completo los límites entre el arte como una actividad social consciente y la formación inconsciente de síntomas morbosos en los neuróticos o la acumulación desordenada de imágenes en los sueños.

Es más fácil y sencillo descubrir todos estos defectos radicales de la teoría en cuestión en aquellas aplicaciones prácticas del método psicoanalítico, efectuadas por los investigadores en las publicaciones rusas y extranjeras. Inmediatamente se revela la extraordinaria pobreza de este método y su total inconsistencia desde el punto de vista de la psicología social. En su estudio sobre Leonardo da Vinci, Freud intenta deducir todo su destino y su obra de las principales vivencias infantiles correspondientes a los primeros años de su vida. Dice Freud que desearía mostrar «en qué forma depende la actividad artística de los instintos primitivos anímicos» (38, p. 69). Y al terminar su investigación dice que teme escuchar una sentencia, que no ha hecho sino escribir una novela psicoanalítica y que él mismo debe reconocer que no exagera la seguridad de sus resultados. Para el lector esta seguridad se aproxima positivamente al cero, puesto que desde el principio al fin se encuentra con conjeturas, interpretaciones, confrontación de datos de la obra con datos de su biografía, entre los cuales es imposible establecer una relación directa. Se tiene la impresión de que el psicoanálisis dispone de un cierto catálogo de símbolos sexuales, de que estos símbolos siempre —en todas las épocas y para todos los pueblos— permanecen invariables y que basta con encontrar, a la manera de un oniromántico, los respectivos símbolos en la obra de éste o aquél artista, para establecer por ellos el complejo de Edipo, la pasión por el «voyeurismo», etc. Y la siguiente impresión es que el hombre se halla encadenado

a su complejo de Edipo, y que en las formas superiores y más complejas de nuestra actividad nos vemos obligados a vivir una y otra vez nuestra infancia y, de este modo, la más elevada creación resulta fijada en el lejano pasado. El hombre es algo así como un esclavo de su primera infancia, toda su vida está dedicada a superar y eliminar aquellos conflictos que surgieron en los primeros meses de su vida. Cuando Freud asegura que en Leonardo parece como si «la clave de todos sus rendimientos y también de su infortunio se hallase oculta en la fantasía infantil del buitre» (38, p. 73) y que esta fantasía a su vez revela, en su traducción al lenguaje erótico, el simbolismo del acto sexual, contra semejante interpretación simplificada se rebela cualquier investigador que vea qué pocas cosas de la obra de Leonardo puede explicar la historia del buitre. Es verdad que el propio Freud debe reconocer «un margen de libertad que el psicoanálisis no puede determinar» (38, p. 72). Pero si excluye este margen, todo el resto de la vida y la obra se hallarán sometidos por completo a la sexualidad infantil. Este defecto se manifiesta con la máxima nitidez en el estudio sobre Dostoievski de Neufeld: «Tanto la vida como la obra de Dostoievski —dice Neufeld— son enigmáticas... Pero la llave mágica del psicoanálisis descubre estos enigmas... El punto de vista del psicoanálisis explica estas contradicciones y enigmas: el eterno Edipo vivía en aquel hombre y creaba aquellas obras» (94, p. 12). ¡Verdaderamente genial! Más que una llave mágica parece una ganzúa psicoanalítica con la que se pueden descubrir todos los enigmas y misterios de la creación artística. En Dostoievski vivía y creaba el eterno Edipo, pero la ley fundamental del psicoanálisis considera que Edipo vive en toda persona sin excepción. ¿Acaso significa esto que con mencionar a Edipo hemos resuelto el enigma de Dostoievski? ¿Por qué hemos de admitir que los conflictos de la sexualidad infantil, los choques del padre con el niño hayan tenido que influir más en la vida de Dostoievski que los traumas y vivencias posteriores? ¿Por qué no íbamos a admitir que vivencias semejantes a la espera de la satisfacción, la represión, etc. no podían ser la fuente de nuevas y complejas vivencias dolorosas? Incluso aceptando con Neufeld «que el escritor puede representar únicamente sus propios conflictos inconscientes» (94, p. 28), seguiremos sin entender por qué estos conflictos inconscientes pueden constituirse tan sólo de los conflictos de la primera infancia. «Al examinar la vida de este gran escritor a la luz del psicoanálisis, comprobamos que su carácter, formado bajo la influencia de sus relaciones con sus padres, su vida, y su destino dependían y estaban determinados íntegramente por el complejo de Edipo. La perversión y la neurosis, la enfermedad y la fuerza creadora —calidad y peculiaridad de su carácter— pueden reducirse al complejo paterno y solamente a él» (94, pp. 71-72).

Es difícil imaginarse una refutación más clara de la teoría defendida por Neufeld que estas palabras citadas. La vida queda reducida a cero en comparación con la primera infancia, y el investigador está dispuesto a explicar todas las novelas de Dostoievski a través del complejo de Edipo. Pero en tal caso todos los escritores serán necesariamente iguales, pues Freud enseña que el complejo de Edipo es del dominio público. Tan sólo volviéndose de espaldas a la psicología social y cerrando los ojos a la realidad, puede un investigador decidirse a afirmar que el escritor en su obra persigue exclusivamente la solución de sus conflictos individuales, que los objetivos sociales conscientes no se reflejan para nada en la obra. Una laguna sorprendente aparecerá entonces en la teoría psicológica, cuando ésta pretenda aplicar este método y estos puntos de vista a todo el dominio de las artes no figurativas. ¿Cómo interpretará la música, la pintura decorativa, la arquitectura, todo aquello que hace imposible una traducción erótica directa y simple del lenguaje de la forma al lenguaje de la sexualidad? Este enorme vacío abierto rechaza de la manera más evidente el enfoque psicoanalítico del arte y hace pensar que una verdadera teoría psicológica logrará fundir aquellos elementos comunes que indudablemente existen en la poesía y en la música, y que estos elementos resultarán ser elementos de la forma artística que el psicoanálisis consideraba tan sólo como máscaras y procedimientos auxiliares del arte. Pero en ninguna parte el carácter forzado de las explicaciones de los psicoanalistas llama tanto la atención como en las investigaciones rusas sobre arte. Cuando el profesor Yermákov aclara que «La casita en Kolomna» es preciso entenderla como la casita con el palo hacia mí * (150, p. 26), y que Mavrusha significa el propio Pushkin que era de origen moro **, todo esto no supone más que un absurdo artificio y una pretensión que nada explica. Véase, a título de ejemplo, la comparación que hace el autor entre el profeta y la casa «El profeta *yacía* como un cadáver en el desierto; la viuda, al ver a Mavrusha afeitándose, profirió '¡ay, ay!' y cayó al suelo.

»Cayó extenuado el profeta y desapareció el ángel, cayó la viuda, y se esfumó Mavrusha...

»La voz de Dios invoca al profeta obligándole a actuar: 'Enciende la palabra los corazones de los hombres'. La voz de la viuda '¡ay, ay!' provoca la vergonzosa fuga de Mavrusha.

»Después de su transfiguración el profeta recorre los mares y va *hacia los hombres;* después de descubrirse el engaño, a Mavrusha no le queda otro remedio que huir *de los hombres*» (159, p. 162).

* Juego de palabras intraducible: *Kolomna-kolom mne* («el palo hacia mí»). (*N. del T.*)

** Moro en ruso es *mavr.* (*N. del T.*)

La absoluta arbitrariedad y evidente impotencia de semejantes comparaciones solamente puede socavar la confianza hacia el método que utiliza el profesor Yermákov. Y cuando explica que «Iván Nikíforovich está muy cerca de la naturaleza —como ésta manda—, pues es Dovgochjun *, es decir que estornuda largamente, e Iván Ivanovich que es artificial, se apellida Pererépenko **, quizá haya crecido más que un nabo» (158, p. 111), destruye definitivamente la confianza hacia un método que no puede librarnos de una interpretación totalmente absurda de dos apellidos, uno en cuanto su proximidad a la naturaleza, el otro, en cuanto a su carácter artificial. De este modo, de todo se puede inferir todo. Quedará para siempre como un modelo clásico de interpretación la exégesis de un verso de Pushkin ofrecida por Peredónov en una clase de literatura: «'Con su loba hambrienta sale al camino el lobo...' Escuchad, esto hay que comprenderlo bien. Aquí se oculta una alegoría. Los lobos salen en parejas. El lobo con la loba hambrienta: él satisfecho, la loba hambrienta. La mujer debe comer siempre después del marido, debe obedecerle en todo». Existen tantos fundamentos psicológicos para semejante interpretación como en las interpretaciones de Yermákov. Pero le desprecio hacia el análisis de la forma constituye el defecto general de las investigaciones psicoanalíticas, y sólo conocemos un estudio que en este sentido se acerque a la perfección: se trata del estudio de Freud «El chiste», en el cual también se parte de la comparación del chiste con los sueños. Por desgracia, esta investigación se halla únicamente al límite de la psicología del arte, ya que el humor cómico y el chiste pertenecen de hecho más bien a la psicología general que a la psicología del arte específicamente. Sin embargo, esta obra puede considerarse como un modelo clásico de investigación analítica. Freud parte de un análisis extraordinariamente minucioso de la técnica del chiste y, a partir de esta técnica, es decir de la forma, se remonta a la psicología impersonal correspondiente a este chiste, señalando que, para un psicólogo, el chiste, a pesar de todo su parecido, difiere radicalmente del sueño. «La principal de éstas [diferencias] yace en su conducta social. El sueño es un producto anímico totalmente asocial. No tiene nada que comunicar a nadie... En cambio, el chiste es la más social de todas las funciones anímicas encaminadas a la consecución del placer» (41, pp. 160-161). Este análisis preciso y sutil permite a Freud evitar el peligro de meter en el mismo saco todas las obras de arte y señalar,

* *Dovgochjún* — de (en ucraniano) *dovgo* (largamente) y *chjún* («estornudador»). (*N. del T.*)

** *Pererépenko* — de *pere* (tras) y *repa* (nabo). Se trata en ambos casos de los protagonistas del cuento de Gógol «De cómo discutieron Iván Ivanovich e Iván Nikífirovich». (*N. del T.*)

incluso tratándose de tres formas tan próximas entre sí como son el chiste, la comicidad y el humor, tres fuentes distintas de placer. El único error del propio Freud reside en el intento de interpretar los sueños imaginarios que viven los personajes literarios como si fueran reales. En ello se manifiesta esa misma actitud ingenua hacia la obra de arte que lleva al investigador a intentar estudiar la avaricia real a través de «El caballero avaro» *.

Como vemos, la aplicación práctica del método psicoanalítico espera todavía su realización, y sólo podemos decir que debe realizar de hecho y en la práctica los inmensos valores que esta teoría encierra. En términos generales, estos valores pueden reducirse a uno: haber descubierto el inconsciente, ampliado la esfera de la investigación, y haber señalado la forma en que lo inconsciente en el arte deviene social [33].

Volveremos a tratar de los aspectos positivos del psicoanálisis cuando intentemos trazar el sistema de criterios que deben constituir la base de la psicología del arte. Sin embargo, la aplicación práctica de este método puede ser realmente útil únicamente en el caso en que renuncie a algunos de sus fundamentales pecados originales, en que, junto al inconsciente, tome en consideración la consciencia no como un factor pasivo, sino como un factor activo y autónomo, en que logre explicar la acción de la forma poética, viendo en ella no una especie de fachada, sino un mecanismo primordial del arte; en el caso, por último, en que, tras renunciar al pansexualismo y al infantilismo, logre incorporar a la esfera de su investigación toda la vida humana y no solamente sus conflictos primarios y esquemáticos.

Y por último: en el caso en que consiga ofrecer una interpretación sociopsicológica correcta tanto del simbolismo del arte, como de su desarrollo histórico, y comprenda que el arte no puede explicarse de manera concluyente a partir de la reducida esfera de la vida privada, sino que exige una interpretación que abarque la amplia esfera de la vida social.

El arte como inconsciente no es más que un problema; el arte como superación del inconsciente, he aquí su más probable respuesta.

* «El caballero avaro» — «pequeña tragedia» de Alejandro Pushkin. (*N. del T.*)

NOTAS

29. «*...las causas más inmediatas del efecto artístico subyacen en el inconsciente...*» La importancia que posee la investigación de los procesos inconscientes en función del estudio cibernético del arte, ha sido subrayada últimamente por A. N. Kolmogórov. *Cf.* A. N. Kolmogórov, «Avtomati i zhizn'». Sb. *Vozmozhnoye i nevozmozhnoye v kibernetike* [Los autómatas y la vida. En: Lo posible y lo imposible en la cibernética], Moscú, 1963 (p. 99).

30. Es preciso señalar que existen casos que indican justamente lo contrario. A menudo los niños se avergüenzan de sus juegos delante de los adultos y los ocultan, aunque no se trate de juegos prohibidos. Particularmente, cuando el niño juega a adulto, la presencia de extraños le cohibe y le hace turbarse. Al parecer, esto revela las raíces profundamente íntimas del juego y su afinidad con las fantasías ulteriores (p. 102).

31. «*...el arte se revela como una especie de terapéutica...*» Una curiosa ilustración de este tipo de ideas son las cartas de R. M. Rilke correspondientes a la época en que discutía la posibilidad de cura mediante el psicoanálisis, en las que señalaba que para él la cura hubiera sido posible únicamente en el caso de no volver a escribir. *Cf.* las cartas a Emilia von Hebsattel del 24 de enero de 1912 (Rainer Maria Rilke, *Briefe,* Wiesbaden, 1950, S. 349) y Lou Andreas-Salome, fechada el mismo día (R. M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914,* Leipzig, 1933, S. 180). El último ciclo de novelas de Salinger, cuyo protagonista —el poeta Seymour— muere (se suicida víctima de una neurosis) después de intentar un tratamiento de psicoanálisis, es un ejemplo de crítica del psicoanálisis a partir de ideas análogas. Hay en Salinger una clara contraposición entre el psicoanálisis en sus formas vulgarizadoras y la creación poética, entre cuyos representantes el autor incluye al propio Freud, pero no a sus seguidores (véase en particular, *J. D. Salinger, Seymour-An Introduction* y *Raise High the Room Beaf, Carpenters.* Respecto a las concepciones generales de Salinger que explican su actitud hacia el psicoanálisis, *cf.*: Ye. V. Zavádskaia, A. M. Piatigorski, «Otzyuki kul'turi Vostoka y proizvedenivai J. D. Salinger». *Narodi Azii* [Ecos de la cultura de Oriente en las obras de J. D. Salinger. Pueblos de Asia y África], 1966, N.º 3 (p. 104).

32. Si tuvieran razón los psicoanalistas (Rank y Sachs), cuando afirman que en la obra de arte se parte siempre de un conflicto humano de carácter general (Macbeth sería *cualquier* ambicioso), entonces no se podría comprender el motivo de que varíen con tal rapidez todas las formas de arte. En general el psicoanálisis reduce la forma, es decir, lo específico del arte, a un adorno, *Vorlust,* con lo cual, en lugar de resolver el problema, lo ignora audazmente (p. 105).

33. «*...lo inconsciente en el arte deviene social.*» Observaciones críticas respecto al psicoanálisis, en parte afines a las objeciones de Vigotski, llevaron posteriormente

a modificaciones esenciales de la concepción psicoanalítica del arte, sobre todo en los trabajos de C. G. Jung; *cf.*: C. G. Jung, *Psychoanalyse und Dichtung;* C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten,* Zürich, 1950; C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart,* Zürich, 1946; M. Bodkin, *Archetypical patterns in poetry,* Oxford, 1934; véase asimismo una breve exposición de las estéticas de Jung en: M. Varley, *Obscheye literaturovedeniye* (Teoría general de la literatura), Moscú, 1957, pp. 167-171; K. Gilbert, G. Kuhn, *Istoriya estetiki* (Historia de la estética), Moscú, 1960, p. 596; Ch. Baudoin, *L'oeuvre de Jung et la psychologie complexe,* París, 1963; respecto a la estética del psicoanálisis, *cf.* la antología reseñada anteriormente: M. Reider, *El libro moderno de estética.* La tendencia a superar el pansexualismo freudiano se manifiesta también en otros investigadores que intentan estudiar el lenguaje, el arte y otros sistemas de signos desde el punto de vista de la teoría del inconsciente, véase, en particular, *E. Sapir, Selected Writings in Language, Culture and Personality,* Berkeley-Los Angeles, 1951 (p. 114).

ANÁLISIS DE LA REACCIÓN ESTÉTICA

Capítulo V

ANÁLISIS DE LA FÁBULA

Fábula, novela, tragedia. Teoría de la fábula de Lessing y Potebniá. Fábula prosaica y poética. Elementos de construcción de la fábula: alegoría, empleo de animales, moraleja, narración, estilo poético y procedimientos.

Al pasar de la parte crítica a la positiva, nos ha parecido más conveniente empezar por algunas investigaciones particulares, con el fin de ir trazando algunos puntos fundamentales necesarios para sentar la futura línea teórica. Nos ha parecido necesario preparar el material psicológico para futuras generalizaciones, por eso la forma más conveniente de ordenar la investigación ha sido de lo simple a lo complejo, y nos proponemos estudiar primero la fábula, la novela corta y la tragedia como tres formas literarias, cuya complejidad aumenta gradualmente, elevándose una sobre la otra. Es necesario empezar precisamente por la fábula, ya que ésta se halla en el límite de la poesía y los investigadores la han presentado siempre como la forma literaria más elemental, cuyo análisis puede revelar de manera fácil y convincente las peculiaridades de la poesía. Se puede afirmar sin temor a la exageración que la mayoría de los teóricos, en sus interpretaciones de la poesía, ha partido de una comprensión determinada de la fábula. Tras explicar la fábula, examinaban toda obra de orden superior como una forma más compleja, pero fundamentalmente análoga a la fábula. Por todo esto se puede decir simplemente que si conocemos la manera en que el investigador interpreta la fábula, nos será más fácil hacernos una idea acerca de su concepción general del arte.

De hecho, sólo poseemos dos sistemas psicológicos acabados de la fábula: las teorías de Lessing y Potebniá. Ambos autores consideran la fábula como el caso más elemental y parten de su comprensión al interpretar toda la literatura. Para Lessing la fábula queda determinada de la siguiente forma: si tomamos una afirmación moral de tipo universal, la aplicamos a un caso particular y narramos éste como realmente ocurrido, es decir, no como un ejemplo o parábola, y además lo hacemos de tal forma que la narración sirva para el conocimiento palpable de la afirmación universal, esta composición será una fábula.

Es fácil observar que semejante noción de la obra de arte como ilustración de determinada idea general constituye hasta el presente una actitud extraordinariamente difundida, según la cual en cada novela, en cada cuadro, el lector y el espectador buscan ante todo la idea primordial, aquello que el artista quería expresar. En semejante interpretación la fábula no es más que la forma más evidente de ilustración de una idea general.

Potebniá, quien parte de la crítica de este punto de vista y, en particular, del sistema de Lessing, llega a la conclusión, de acuerdo con su teoría general, de que la fábula posee la capacidad de ser «un predicado constante para sujetos variables, tomados de la vida humana» (110, p. 11). Para Potebniá, la fábula es la respuesta rápida a una pregunta, el esquema adecuado para las complejas relaciones humanas, un medio de conocimiento y elucidación de las embrolladas relaciones políticas, cotidianas u otras. Potebniá ve en la fábula la clave para la comprensión de toda la poesía y afirma que «toda obra poética, incluso toda palabra, en un momento determinado de su existencia, está compuesta de partes equivalentes a las que hemos observado en la fábula. Intentaré demostrar más adelante que el carácter alegórico es un atributo indispensable de la obra poética» (110, p. 12). «...La fábula representa uno de los medios de conocimiento de las relaciones cotidianas, del carácter del hombre, en una palabra, de todo aquello que corresponde al aspecto moral de la vida de las gentes» (110, p. 73). Es curioso que, a pesar de la clara delimitación que establecen los partidarios de la teoría formal entre sus ideas y las de Potebniá, acepten fácilmente la fórmula de éste y, criticándole en todos los demás aspectos, reconozcan su absoluta razón en este problema. Ya esta circunstancia hace que la fábula se convierta en un objeto de particular interés para un análisis psicológico formal por hallarse en el mismo límite de la poesía y representar para unos el prototipo de toda obra poética, y para otros, una sorprendente excepción en el reino del arte. «Por eso —dice Shklovski— la teoría de Potebniá era la menos contradictoria en el análisis de la fábula, aspecto que había estudiado exhaustivamente. La teoría no

se adecuaba a las obras artísticas reales: ésta es la razón por la cual el libro de Potebniá no podía ser acabado...» (125, pp. 91-92). «El sistema de Potebniá resultó válido únicamente en un dominio muy limitado de la poesía: la fábula y el proverbio. Por eso Potebniá elaboró esta parte de su estudio hasta el final. La fábula y el proverbio resultaron realmente 'la respuesta rápida a una pregunta'. Sus imágenes eran efectivamente 'un medio de pensar'. Pero los conceptos de fábula y proverbio tienen poco que ver con el concepto de poesía» (127, pp. 5-6). El mismo punto de vista sostiene al parecer Tomashevski: «La fábula se ha desarrollado del apólogo, sistema de demostración de una tesis general mediante ejemplos (anécdota o cuento)... La fábula, al estructurarse en torno a un asunto, presenta la narración como cierta alegoría, de la cual se extrae la conclusión general, la moraleja de la fábula...» (145, p. 195).

Semejante definición nos lleva hacia atrás, a Lessing e incluso a teorías más arcaicas, como las definiciones de De la Motte y otros. Es curioso que la estética teórica mantiene el mismo punto de vista respecto a la fábula y de buena gana la compara al arte publicitario. «A la poesía publicitaria —dice Hamann— pertenecen todas las fábulas, en las que el interés estético por una historia cautivadora ha sido hábilmente utilizado para la moraleja de esta historia; toda la poesía tendenciosa corresponde a la estética de la publicidad; se incluye en ella asimismo toda la esfera de la retórica...» (60, pp. 80-81).

A los teóricos y filósofos siguen los críticos y la opinión pública, cuya valoración de la fábula es muy baja, considerándola como un género incompleto. Así, hace tiempo que Krilov tiene fama de moralista, de portavoz de las ideas del hombre medio, de cantor del espíritu práctico y del sentido común. De aquí, la valoración se traslada a la propia fábula, y son muchos los que, siguiendo a Aijenvald, consideran que, después de empaparse bien de estas fábulas, «es fácil adaptarse a la realidad. No es esto lo que nos enseñan nuestros grandes maestros. Esto no hace falta aprenderlo... Por esta razón la fábula es necesariamente pobre... La fábula es tan sólo aproximada. Se desliza por la superficie» (6, p. 7). Y únicamente Gógol, de pasada, casualmente, sin ser totalmente consciente de lo que significaba aquello, mencionó la indecible espiritualidad de las fábulas de Krilov, aunque, de acuerdo con la opinión general, interpretó su obra como la expresión de una mente sana, vigorosa y práctica, etc.

Resulta extraordinariamente aleccionador detenerse en la teoría de la fábula entendida de la manera mencionada, y comprobar sobre los hechos qué es lo que diferencia la fábula de la poesía y cuáles son esas peculiaridades de la poesía que están ausentes en la fábula. Sin embargo, en

vano examinaríamos con este fin las teorías de Lessing y de Potebniá, ya que la tendencia fundamental de ambos está dirigida hacia otra parte. Se puede probar con indiscutible evidencia que los dos investigadores se refieren constantemente a dos géneros de fábula totalmente distintos en cuanto a origen y función artística. La historia y la psicología nos enseñan que es preciso distinguir claramente entre la fábula prosaica y la fábula poética.

Empezaremos por Lessing. Este autor dice abiertamente que los antiguos incluían la fábula dentro de la filosofía y no de la poesía, y que será esta fábula filosófica lo que constituirá el objeto de su investigación. «En los antiguos, la fábula pertenecía al dominio de la filosofía y de aquí la tomaron los maestros de retórica. Aristóteles la estudia no en su *Poética,* sino en su *Retórica.* Y lo que Aphthonius y Teón dicen de la fábula lo aplican del mismo modo a la retórica. También en los autores modernos hasta la época de Lafontaine es preciso buscar en la retórica todo lo que es necesario saber acerca de las fábulas de Esopo. Lafontaine logró hacer de las fábulas un ameno juguete poético... Todos empezaron a interpretar las fábulas como un juego infantil... Una persona educada en la escuela clásica, según la cual en las fábulas la descripción debía ser natural, no comprenderá nada, cuando, por ejemplo, lea en Batteux una larga lista de adornos inherentes a la fábula. Llena de sorpresa se preguntará: ¿es que en los nuevos autores ha cambiado por completo la esencia de las cosas? Pues estos adornos contradicen a la esencia real de la fábula» (81, S. 73-74). De este modo, Lessing se refiere abiertamente a la fábula anterior a Lafontaine, a la fábula como objeto de la filosofía y la retórica, y no del arte.

Muy semejante es la posición de Potebniá. Dice: «Para descubrir de qué está compuesta la fábula, es preciso examinarla no como aparece en el papel, dentro de una colección, ni incluso en la forma en que pasa del libro a los labios; y además su aparición no está suficientemente motivada cuando, por ejemplo, la recita un actor para demostrar su arte en la declamación, o, lo que resulta particularmente cómico, cuando aparece en labios de un niño que avanza gravemente y dice: 'Cuántas veces se ha dicho que la adulación es vil, nociva...' Alejada de la vida real, la fábula puede parecer pura vanilocuencia. Pero este género poético surge asimismo cuando se trata de cosas nada cómicas: el destino del hombre, de las sociedades humanas, allí donde no hay lugar a bufonadas y vanilocuencias» (109, p. 4).

Potebniá se refiere directamente al lugar antes citado de Lessing y dice que «todos los adornos introducidos por Lafontaine surgieron precisamente porque los hombres no quisieron, ni supieron aprovechar la fábula. Y en efecto, la fábula, que había sido en otros tiempos un poderoso

instrumento político, una potente arma publicitaria, y que, a pesar de su finalidad, e incluso gracias a ella, seguía siendo un género enteramente poético, la fábula, que había desempeñado un papel tan importante en el pensamiento, ha quedado reducida a la nada, convertida en un inútil juguete» (109, pp. 25-26).

Para corroborar su pensamiento, Potebniá cita a Krilov con el fin de demostrar cómo no se debe escribir una fábula.

De aquí se infiere con toda claridad que tanto Potebniá como Lessing rechazan la fábula poética, la fábula de colección, la cual se les antoja un juguete infantil, y se refieren no a la fábula, sino a la parábola, razón por la cual sus análisis corresponden más a la psicología del pensamiento lógico que a la psicología del arte. La averiguación de este hecho sería suficiente para rechazar ambas opiniones, puesto que analizan consciente y deliberadamente la fábula prosaica y no la poética. Estaríamos en nuestro derecho si dijésemos a nuestros autores: «Todo lo que decís es completamente justo, pero concierne a la fábula retórica y prosaica, y no a la poética». El solo hecho de que estos autores consideren el florecimiento del arte apológico en Lafontaine y Krilov como prueba de la máxima decadencia de la fábula, testimonia de forma evidente que sus teorías se refieren no a la fábula como fenómeno de la historia del arte, sino a la fábula como sistema de demostraciones. Y, en efecto, sabemos que la fábula es por sus orígenes ambigua, que sus aspectos didáctico y descriptivo, en otras palabras, poético y prosaico, entablan a menudo una lucha, de la cual sale vencedor uno u otro. Así, por ejemplo, la fábula, principalmente en Bizancio, perdió casi por completo su carácter de obra de arte y se convirtió casi exclusivamente en un género didáctico-moral. Por el contrario, en terreno latino brota de ella la fábula poética, en verso, aunque es preciso señalar que se trata de corrientes paralelas y que las fábulas prosaica y poética coexisten siempre como dos géneros literarios distintos.

Entre las fábulas prosaicas se encuentran las de Esopo, Lessing, Tolstoi y otros. Entre las poéticas, las de Lafontaine, Krilov y sus escuelas. Esta circunstancia sería suficiente para refutar las teorías de Lessing y Potebniá, pero se trataría de un argumento puramente formal que no afectaría a la esencia, y recordaría más bien a una recusación jurídica, que a una investigación psicológica. Por el contrario, nos resulta más tentador ahondar en ambos sistemas y en el proceso de su argumentación. Quizá los argumentos que presentan contra las tergiversaciones de la fábula nos permitan esclarecer la propia naturaleza de la fábula poética, si aplicamos a ésta las mismas consideraciones, sustituyendo únicamente el signo de menos por el de más. La tesis psicológica fundamental que une a Lessing y Potebniá, mantiene que aquellas leyes psicológicas que hallamos en la novela, en el

poema, en el drama, no son válidas para la fábula. Ya hemos visto por qué ocurre esto y por qué los investigadores consiguen demostrarlo al referirse constantemente a la fábula prosaica.

Nuestra tesis será precisamente la contraria. Nuestra tarea consiste en demostrar que la fábula pertenece íntegramente a la poesía y que todas aquellas leyes de la psicología del arte que de modo más complejo podemos encontrar en las formas superiores de arte, son válidas para ella. En otras palabras, recorreremos nuestro camino a la inversa, como inversa será nuestra finalidad. Si estos autores han desarrollado sus razonamientos de abajo a arriba, de la fábula a las formas superiores, nosotros lo haremos a la inversa e intentaremos el análisis desde arriba, es decir, intentaremos aplicar a la fábula todas aquellas observaciones psicológicas que se han efectuado acerca de las formas superiores de poesía.

Para ello es preciso analizar aquellos elementos de estructuración de la fábula en los que se detienen ambos investigadores. Naturalmente, la alegoría debe considerarse como primer elemento de construcción de la fábula. Aunque Lessing discute la opinión de De la Motte respecto a que la fábula es una enseñanza moral oculta bajo la alegoría, vuelve, no obstante, a introducir esta misma alegoría, ligeramente modificada, en su análisis. Hay que decir que el propio concepto de alegoría ha experimentado en la ciencia europea cambios esenciales. Quintiliano define la alegoría como una inversión, la cual expresa una cosa con las palabras y otra con el significado, a veces incluso la contraria. Autores posteriores sustituyeron el concepto de opuesto por el de semejante y, a partir de Vossius, excluyeron de la alegoría este concepto de expresión de lo opuesto. La alegoría enuncia «no lo que expresa en palabras, sino algo *semejante*» (81, S. 16).

Ya aquí podemos descubrir la contradicción radical con la verdadera naturaleza de la alegoría. Lessing, que ve en la fábula tan sólo un caso particular de cierta regla general, afirma que un caso aislado no puede parecerse a la regla general a la que se halla sometido, y que por lo tanto «la fábula, como simple fábula, no puede en modo alguno ser alegórica» (81, S. 18). Se convierte en alegórica únicamente cuando la aplicamos a uno u otro caso y cuando en toda acción y personaje de una fábula empezamos a ver otra acción y otro personaje. Entonces todo se torna alegórico.

De este modo, para Lessing la alegoría no es una propiedad originaria de la fábula, sino una propiedad secundaria y adquirida únicamente en el caso en que la fábula se aplique a la realidad. Pero como Potebniá parte precisamente de esto, ya que su afirmación fundamental se reduce a que la fábula es esencialmente un esquema que se aplica a diversos aconteci-

mientos y relaciones con el fin de aclararlos, de aquí lógicamente se infiere que para él la fábula es de hecho una alegoría. Sin embargo, el ejemplo que él mismo aduce le desmiente psicológicamente mejor que nada. Potebniá cita aquel pasaje de «La hija del capitán» de Pushkin en que Griniov aconseja a Pugachov entrar en razón y esperar la gracia de la emperatriz. «Escucha —dijo Pugachov llevado por una especie de inspiración salvaje—. Te voy a contar un cuento que de niño me contaba una vieja calmuca. Una vez le preguntó el águila al cuervo: dime, pájaro cuervo, ¿por qué vives tú en el mundo trescientos años y yo sólo treinta y tres? —Y le contestó el cuervo: Porque tú bebes sangre viva, mientras que yo me alimentó de carroña. El águila se puso a pensarlo y decidió: Intentaré comer lo mismo. Emprendieron ambos el vuelo, y viendo de pronto un caballo muerto se posaron sobre él. El cuervo empezó a picar y a alabarlo. El águila picó una vez, picó otra, movió el ala y dijo: No, hermano cuervo, para estar trescientos años comiendo carroña, más vale saciarse una vez de sangre viva, y después que sea lo que Dios mande». Apoyándose en este ejemplo, Potebniá distingue en la fábula dos partes: «...una que representa la fábula tal y como entró en la colección, como figuraría si la arrancásemos de aquellas raíces sobre las que se sostiene, y, la otra, las mismas raíces. La primera de las partes es, o un caso imaginario... (el cuervo habla con el águila), o un caso que no tiene nada de fantástico... ¿Dónde está el sujeto y el predicado en esta... fábula? El sujeto es en este caso la pregunta de porqué Pugachov prefirió la vida elegida a la pacífica existencia de un cosaco, y el predicado, la respuesta a esta pregunta, es decir, la fábula que es, por consiguiente, una aclaración del sujeto... El ejemplo muestra claramente que la fábula puede no estar directamente relacionada con la voluntad» (110, pp. 9-11).

De este modo, la fábula se interpreta en este pasaje como una total alegoría: el águila es el propio Pugachov, el cuervo, un cosaco pacífico o Griniov. La acción es aquí completamente análoga a la conversación. Sin embargo, ya en la manera en que describe esto Pushkin observamos dos despropósitos psicológicos que nos obligan a meditar acerca de la validez de la explicación citada. Primero, no entendemos por qué Pugachov relató el apólogo «llevado por una especie de inspiración salvaje». Si la fábula representa el más vulgar acto del pensamiento, la combinación de un sujeto y un predicado, la aclaración de determinadas relaciones humanas, uno se pregunta ¿a qué viene lo de la inspiración salvaje? ¿No significará más bien que para Pugachov la fábula era algo distinto y más importante que la simple respuesta a una pregunta?

La siguiente duda reside en el efecto producido por la fábula: de acuerdo con la explicación citada, uno espera que el cuento explique la

relación, que aborde el problema que lo ha suscitado, de tal forma que acabe con la discusión. Sin embargo, no ocurre así en la novela: tras escuchar la fábula, Griniov la aplica a su manera y la vuelve contra Pugachov. Le dice que comer carroña significa precisamente ser un bandido. El efecto logrado es el que de hecho había que esperar. ¿Acaso no sabíamos desde el principio que la fábula puede ser uno de los procedimientos de que se sirve el orador para desarrollar sus ideas, pero que no sirve para elucidar relaciones complejas, ni expresar pensamientos profundos? Si la fábula convence de algo a alguien, ello significa que sin la fábula y antes de la fábula habría sucedido lo mismo. Si en un caso determinado la fábula no da en el blanco, ello significa que es impotente para mover el pensamiento del punto en que argumentos de mayor peso lo han situado. Más bien se trata aquí de la definición de la alegoría que dio Quintiliano, al adquirir inesperadamente la fábula un significado totalmente opuesto al que expresaban sus palabras. Si consideramos la común semejanza como base de la alegoría, nos convenceremos fácilmente de que cuanto mayor sea esta semejanza, tanto más banal se hace la propia fábula. He aquí dos ejemplos tomados de Lessing y Potebniá: uno, la fábula de Esopo sobre la gallina y la mujer codiciosa. «Una viuda tenía una gallina que ponía un huevo diario. 'Voy a probar darle cebada, a lo mejor pone entonces dos huevos diarios' —piensa la mujer. Dicho y hecho. Pero la gallina engordó y dejó de poner huevos incluso una vez al día.

»Quien por codicia corre tras lo grande, pierde lo último que posee» (110, p. 12).

El otro ejemplo es la fábula, elaborada por Fedro, acerca del perro que llevaba un trozo de carne: un perro iba nadando por un río con un trozo de carne, pero vio en el agua su propia imagen, quiso quitarle al otro perro el pedazo de carne, soltó el suyo y se quedó sin nada. La moraleja es la misma que en la anterior. Por consiguiente, la categoría de los casos en que puede aplicarse alegóricamente esta fábula, es absolutamente la misma para los dos. ¿Cuál de las dos fábulas es más alegórica y cuál más poética? Yo creo que no puede haber dos opiniones acerca de que la fábula del perro posee más interés y más poesía, pues es imposible imaginarse algo más banal, con elementos más cotidianos, que la primera fábula. Se puede inventar un número infinito de semejantes narraciones alegóricas, atribuyendo a cada una su alegoría particular. ¿Qué nos cuenta el primer apólogo, aparte de que la gallina ponía huevos, después engordó y dejó de ponerlos? ¿Qué interés puede tener, incluso para un niño, y qué puede darnos, además de la inútil moraleja, su lectura? Sin embargo, no ofrece la menor duda de que como alegoría es muy superior a su rival, y no en vano la eligió Potebniá para ilustrar la ley fundamental de la

fábula. Esta narración es alegórica en mayor grado, ya que posee una semejanza inconmensurablemente mayor con aquellos casos de la vida cotidiana a los que puede aplicarse, mientras que en la primera no existe de hecho una gran semejanza con estos casos.

Lessing reprocha a Fedro el haberse permitido en la fábula representar las cosas de tal manera que el perro con el pedazo de carne entre los dientes cruzara a nado un río. «Esto es imposible —dice Lessing—, si el perro fuera *nadando*, agitaría el agua de tal modo que no podría ver su propia imagen en el río.

»Las fábulas griegas dicen: el perro que llevaba la carne cruzaba un río; esto significa indudablemente que *pasaba* por encima» (81, S. 77-78).

Incluso esta inobservancia de la verosimilitud le parece a Lessing una transgresión de las leyes de la fábula. ¿Qué diría entonces acerca de la esencia de este argumento que, hablando con rigor, no corresponde a ningún caso de codicia humana? Pues la enjundia de este argumento y de la historia concreta del perro consiste en que vio el reflejo de su propia imagen, en que persiguió el fantasma de aquella misma carne que llevaba entre los dientes. Ahí reside la esencia de la fábula, de lo contrario podría narrarse de la siguiente manera: un perro que llevaba un pedazo de carne entre los dientes vio otro perro que llevaba lo mismo, se lanzó sobre él para quitarle la carne, para lo cual tuvo que soltar la suya, y por eso se quedó sin carne. Es evidente que en este caso la estructura lógica de la fábula coincide con la de Esopo. Por codicia el protagonista persigue, en lugar de uno, dos huevos o pedazos de carne y se queda sin nada. Pero entonces desaparece toda la poesía de la narración, ésta se torna banal e insípida.

Aquí, a título de digresión, me permitiré decir unas palabras acerca del procedimiento utilizado. Este procedimiento de deformación experimental, es decir de modificación de algún elemento en la totalidad de la fábula y de análisis de los resultados a que conduce, es uno de los procedimientos psicológicamente más fecundos, al que recurren muy a menudo todos los investigadores. Por su importancia se halla a la par con el método de comparación de la elaboración de un mismo argumento en varios autores y el estudio de aquellas modificaciones que introduce cada uno de ellos, con el estudio de las variantes de una fábula en un escritor.

Sin embargo, les supera como todo método experimental por lo que tiene de inusitado su efecto en la demostración. Recurriremos más de una vez a esta clase de experimento sobre la forma, así como al estudio comparativo de las estructuras formales de una misma fábula.

Ya este breve análisis muestra que el carácter alegórico y poético del argumento se encuentran en relación inversa. Cuanto más definida sea la

semejanza que debe servir de base a la alegoría, tanto más banal e insípido se hace el argumento. Éste empieza a parecer más y más un ejemplo extraído de la vida cotidiana, desprovisto de toda agudeza, y sin embargo es en esa capacidad y en ese carácter alegórico que ve Potebniá la condición de supervivencia de la fábula. ¿Es esto cierto? ¿No confundirá en este caso la fábula con la parábola, a pesar de distinguirlas teóricamente con toda claridad? ¿No transferirá a la fábula el procedimiento psicológico y el empleo de la parábola? «¿Cómo vive la fábula? ¿Cómo explicarse que perviva durante milenios? Ello se explica porque constantemente encuentra nuevas y nuevas aplicaciones» (110, pp. 34-35). Otra vez se desprende con toda evidencia que esto es válido únicamente para fábulas no poéticas o para argumentos apológicos. Por lo que se refiere a la fábula como obra poética, ésta se halla sometida a las habituales leyes de toda obra de arte. No vive milenios. Las fábulas de Krilov o de cualquier otro autor son de esencial importancia para su época, pero más tarde empiezan a extinguirse más y más. Y surge la pregunta: ¿acaso las fábulas de Krilov han perdido su validez porque ya no se han encontrado nuevas aplicaciones para los viejos temas. Potebniá señala una sola causa de la extinción de las fábulas: el que éstas devienen incomprensibles, debido a que la imagen que contienen desaparece del uso general y exige a su vez una explicación. Sin embargo, las fábulas de Krilov siguen siendo intelegibles para todos. Su extinción se debe, probablemente, a alguna otra causa, y en la actualidad, sin lugar a ningún género de dudas, se encuentran al margen de la vida y de la literatura. Y he aquí que esta ley de influencia y muerte de la fábula poética parece estar de nuevo en total desacuerdo con ese carácter alegórico al que se refiere Potebniá. Aun conservándose la alegoría, la fábula muere, y a la inversa. Es más, si analizamos con atención las fábulas de Lafontaine y de Krilov, comprobaremos que recorren un proceso opuesto al que señala Potebniá. El investigador ruso considera que la fábula se aplica a casos reales para explicarlos. De la llamada fábula compuesta o compleja siempre deduciremos lo contrario. El poeta cita un caso que parece extraído de la vida real *para explicar con él su fábula.* Así, en la fábula de Esopo y de Krilov sobre el pavo y el cuervo, que Potebniá cita como ejemplo de fábula compuesta, leemos: «Yo esta fábula os la explicaré con un caso real». De lo cual se infiere que es la realidad la que explica la fábula, y no a la inversa, como consideraba Potebniá; y por esta razón Potebniá era consecuente cuando, siguiendo a Lessing, veía en la fábula compuesta un género falso e ilegítimo, pues este último opinaba que en este caso la fábula se torna alegórica, por lo cual la idea en ella encerrada se oscurece, mientras que Potebniá por su lado señalaba que, debido a su parte compuesta, la fábula se limita y reduce a la apli-

cación que le ha sido dada, ya que esta segunda fábula puede estimarse como un caso particular entre sus posibles aplicaciones. Este tipo de fábula posee el valor de una especie de inscripción. «Podríamos comparar esto, en el lenguaje, con lo que hacemos cuando, para expresar mejor nuestro pensamiento, acumulamos palabras de aproximadamente el mismo significado» (110, p. 47). Potebniá considera semejante paralelismo como superfluo, ya que limita la capacidad de la fábula principal y compara al autor de una fábula de este tipo con un vendedor de juguetes «que dijera al niño: con este juguete se juega de esta manera...» (110, p. 54). Empero, en un análisis atento de la fábula compuesta salta a la vista que las dos partes de ésta poseen siempre un carácter complementario, de adorno, de explicación de la primera, y nunca a la inversa. En otras palabras, la teoría de la alegoría también se ve aquí condenada al fracaso.

El segundo elemento que es preciso tener en cuenta al construir una fábula es la insólita elección de personajes, hecho que desde hace tiempo ha llamado la atención de los investigadores. En efecto, ¿por qué la fábula ha tratado preferentemente con animales, introduciendo a veces objetos inanimados y muy raramente personas? Los investigadores han ofrecido diversas respuestas. Breitinger suponía que esto se hacía para suscitar la sorpresa: «La suscitación de sorpresa es la causa de que en las fábulas se haga hablar a los animales y a otras criaturas inferiores» (81, S. 48).

Lessing sometió con toda razón estas tesis a una nueva crítica y señaló que la sorpresa en la vida y en el arte no coinciden en absoluto, y si en la realidad nos hubiera sorprendido un animal hablando, en el arte ello depende de la forma en que se introduce la conversación: si es como una evidente convención estilística, a la que estamos habituados como procedimiento literario, si el autor, como afirmaban los antiguos teóricos, tiende a reducir en lo posible la impresión de sorpresa, entonces nosotros, al leer los más asombrosos sucesos, no nos sorprenderemos más que ante los acontecimientos cotidianos. El brillante ejemplo de Lessing aclara la cuestión: «Cuando leo en las Escrituras: 'Abrió entonces Yahvé la boca del asno, que dijo a Balaam...', entonces estoy leyendo algo asombroso; pero cuando leo en Esopo: 'En los tiempos en que los animales todavía sabían hablar, le dijo la oveja a su pastor', entonces es evidente que la fábula no pretende comunicarme nada sorprendente, sino más bien otra cosa, que en una época todo aquello era conforme a las leyes de la naturaleza» (81, S. 50).

Más adelante, señala Lessing con toda razón, la circunstancia psicológica de que la utilización de animales en las fábulas podría sorprendernos una o dos veces, pero que al convertirse en un fenómeno habitual y al referirse a él el autor como a algo que se sobrentiende, entonces no esperará suscitar en nosotros la sorpresa. Sin embargo, es preciso conceder gran

importancia a esta circunstancia, y tiene razón Bodmer, cuando efectúa un experimento con una fábula, sustituyendo el animal por un ser humano, y señalando que entonces la fábula pierde todo sentido: «Gracias a la utilización de personajes habituales, la fábula adquiere un matiz sorprendente. No resultaría una mala fábula, si la narráramos de la siguiente manera: un hombre vio en un árbol unas hermosas peras que despertaron en él, el deseo de comérselas. Estuvo esforzándose largamente para trepar al árbol, pero todo fue inútil y tuvo que renunciar a sus proyectos. Al marcharse dijo: 'Será mejor que las deje más tiempo, todavía no están maduras'. Pero semejante historia no produce en nosotros ningún efecto, resulta demasiado banal» (91, S. 52-53).

Y en efecto, bastaba con sustituir la zorra por un ser humano en la célebre fábula sobre las uvas, y la fábula perdía aparentemente todo sentido. Para Lessing, la causa de la utilización de animales en las fábulas reside en dos particularidades: primero, que los animales poseen un carácter más definido y constante, y basta con mencionar este o aquel animal para imaginarse el concepto o fuerza que representa. Cuando el fabulista dice «lobo», pensamos en seguida en un hombre fuerte y rapaz. Cuando dice «zorra», pensamos en un hombre astuto. Pero en cuanto sustituya al lobo y la zorra por un ser humano, se hallará ante la necesidad de explicarnos larga y detalladamente el carácter de esta persona, o la fábula perderá toda su expresividad. Lessing ve la causa del empleo de animales «en su carácter definido que todos conocen» (81, S. 50) y reprocha abiertamente a Lafontaine el que explique el carácter de sus personajes. Cuando Lafontaine define en tres versos el carácter de la zorra, Lessing ve en esto una grave infracción de la poética de la fábula. Dice al respecto: «El *fabulista* necesita a la zorra para con una palabra dar la imagen individual de astuto inteligente, mientras que el *poeta* prefiere olvidar esta facilidad, renunciar a ella, con tal de no perder la ocasión de hacer una descripción hábil del objeto, cuya única ventaja en este lugar consiste en que no precisa descripción alguna» (81, S. 74).

Señalaremos de paso la oposición entre fabulista y poeta que señala Lessing. Ello nos explicará más adelante por qué las fieras poseen diferente valor en la fábula poética y en la prosaica.

Siguiendo a Lessing, también Potebniá se inclina por la tesis de que los animales se emplean en las fábulas principalmente a causa de su naturaleza característica. «La tercera propiedad de la imagen de la fábula —dice Potebniá— y que se infiere de su finalidad, consiste en que este género no se detiene mucho tiempo en la caracterización de los personajes, en que los elige de tal modo que con su propio nombre queden suficientemente definidos para el oyente, en que sirven de concepto ya for-

mado. Como se sabe, en las fábulas se recurre para ello a los animales... El provecho práctico que de la observación de esta costumbre se desprende para la fábula puede compararse con lo que sucede, en algunos juegos, por ejemplo en el ajedrez, en que cada figura tiene unos movimientos determinados: el caballo se mueve de tal modo, el rey y la reina de tal y de tal; ello significa que todo el que empieza a jugar lo sabe, y esto es muy importante pues de lo contrario cada vez tendrían que ponerse de acuerdo los jugadores, y nunca llegarían a jugar» (110, pp. 26-27).

Como otra de las causas no menos importante del empleo de animales en las fábulas, considera Lessing la circunstancia de que permiten excluir todo efecto emocional en el lector. Lo explica muy bien cuando dice que nunca hubiera llegado a esta conclusión mediante deducciones, de no haberle empujado a ello sus propios sentimientos. «La fábula tiene como finalidad el conocimiento claro y vivo de una regla moral; y ya que nada oscurece tanto nuestro conocimiento como las pasiones, el fabulista debe evitar en la medida de lo posible suscitarlas. ¿Pero cómo va a evitar suscitar, por ejemplo la compasión, sino haciendo los objetos más imperfectos y sustituyendo a los hombres por animales o por criaturas aún más imperfectas? Recordemos una vez más la fábula del lobo y la oveja, tal y como ha sido convertida en la fábula del sacerdote y el hombre pobre. Nos compadecemos de las ovejas, pero esta compasión es tan débil que no perjudica visiblemente a nuestro conocimiento palpable de una regla moral. Con el pobre hombre sucedería lo contrario: independientemente de que fuera o no tan pobre, sentiríamos hacia él mucha compasión, y hostilidad hacia el sacerdote, para que el conocimiento palpable de la regla moral fuera tan claro como en el primer caso» (81, S. 55). Nos hallamos en el mismo centro de las ideas de Lessing. Efectuó el experimento de sustituir los animales por un sacerdote y un hombre pobre para demostrar que con esta sustitución la fábula perdía su sentido únicamente en el caso de que, al efectuar esta operación, los personajes perdieran toda la certeza de sus caracteres. Si en lugar de recurrir simplemente a un ser humano en abstracto, recurrimos a un hombre concreto, digamos a un pobre y a un sacerdote, cuya codicia conocemos por los habituales relatos sobre el clero, la fábula no perderá nada en cuanto al carácter definido de sus personajes, pero, como lo muestra Lessing, se manifestará entonces la segunda causa del empleo de animales: la fábula despertará en nosotros una actitud excesivamente emocional hacia la narración y con ello oscurecerá su verdadero significado. Por lo tanto, los animales son necesarios para atenuar las emociones. Y aquí sobresale de nuevo con particular precisión la diferencia existente entre la fábula poética y la prosaica. Es de toda evidencia que ambas consideraciones nada tienen que ver con los

objetivos de la fábula poética. Para descubrirlo, lo más sencillo es detenerse en los ejemplos concretos que citan tanto Lessing como Potebniá. Dice Potebniá: «Si los personajes de la fábula atrayeran nuestra atención y suscitaran nuestra compasión o descontento en el grado en que ello ocurre en una obra extensa —en una novela, en un poema épico—, entonces la fábula dejaría de alcanzar su finalidad, dejaría de ser ella misma, es decir una rápida respuesta a una pregunta suscitada...

Tomemos, por ejemplo, el extenso y conocido poema de *La Ilíada,* o mejor, no el poema propiamente dicho, sino el ámbito de sucesos que, de modo incompleto, forman parte de él... La serie de acontecimientos, narrada de esta forma, podría ser tema de una fábula, es decir, entendiéndola en un sentido amplio, podría ser la respuesta al tema expresado en el proverbio latino «*Delirant reges, plectuntur Achaei*», es decir «Deliran los reyes, pero se castiga a los aqueos», o en el proverbio ucraniano «Cuando los señores se pelean, a los campesinos les crujen los pelos».

Pero intenten añadir a la serie de acontecimientos aquellos detalles que hacen atrayentes esos mismos hechos en el poema, entonces nuestra atención se detendrá a cada paso a causa de esos pormenores y de otras imágenes que exigen explicación y la fábula desaparecerá.

«...La fábula, para que sea apta para su consumo, no debe detenerse en la caracterización de los personajes, ni en la representación detallada de acciones, o escenas» (110, pp. 22-24).

Aquí Potebniá muestra con toda claridad que, al referirse a la fábula, lo hace constantemente como si fuera el argumento de cualquier obra. Si extraemos de «La Ilíada» su aspecto prosaico, el curso de acontecimientos que forman parte del poema, y dejamos de lado todo aquello gracias a lo cual estos sucesos nos interesan, nos quedará una fábula sobre el tema «Cuando los señores se pelean, a los campesinos les crujen los pelos». En otras palabras, si se prescinde de la poeticidad de la obra poética, ésta se convierte en fábula.

Qué duda cabe, que aquí se establece a cada paso una total igualdad entre la fábula y la obra prosaica.

En este punto el problema se desplaza, y la argumentación pasa de los personajes a un nuevo elemento de la fábula, la narración. Sin embargo, antes de examinar este nuevo elemento, es necesario hablar brevemente del papel que desempeña el empleo de animales en la fábula poética. Es evidente que la tendencia del poeta es inversa a la del prosista. El poeta, como puede inferirse ya del ejemplo citado por Lessing, tiene interés precisamente en atraer nuestra atención hacia el protagonista, suscitando nuestra compasión o descontento, desde luego no en el mismo grado en que ello ocurre en la novela o en el poema, sino en forma rudimentaria; pero

se trata de los mismos sentimientos que despierta la novela, el poema y el drama.

Más adelante intentaremos demostrar que la fábula contiene un germen de lírica, de epopeya y de drama y que los personajes de las fábulas son los mismos prototipos de los personajes épicos y dramáticos, al igual que los restantes elementos de la estructura de la fábula. En efecto, es fácil descubrir que cuando Krilov nos habla de los dos pichones, al elegir sus personajes, busca despertar nuestra compasión hacia las desgracias de los dos pichones. Mientras que cuando nos narra las desventuras del cuervo, pretende inspirarnos risa. Como vemos, la elección de animales depende no tanto de su carácter, como del matiz emocional que cada uno de ellos posee. De este modo, si examinamos cualquier fábula de Lafontaine o de Krilov, en todas podremos descubrir una actitud, 'que dista de ser indiferente', por parte del autor y del lector, y comprobaremos que, al inspirarnos unos sentimientos distintos de hecho de los que despiertan en nosotros los seres humanos, estos personajes marcan fuertemente nuestra actitud afectiva hacia ellos, y puede afirmarse que una de las causas fundamentales que obligan a los poetas a recurrir a los animales y objetos inanimados en las fábulas, es precisamente las posibilidades que reciben gracias a este procedimiento: posibilidad de aislar y de concentrar un elemento afectivo en un personaje convencional.

Y, como veremos más adelante, esta es asimismo la razón de la elección de animales y símbolos inanimados en la más elevada lírica. «La vela», «Las montañas», «Las tres palmeras», «La roca» y «Las nubes» de Lérmontov, «El pino y la palmera» de Heine son personajes del mismo orden, surgidos de esos animales de las fábulas.

La otra razón del empleo de fieras en la fábula reside en que representan las figuras convencionales más adecuadas, que crean inmediatamente un aislamiento de la realidad absolutamente necesario e imprescindible para producir la impresión estética [34]. Ya Hamann se refería al aislamiento como a la primerísima condición del efecto estético. Y realmente, cuando se nos narra la historia de la mujer que cebó la gallina, no sabemos qué actitud tomar hacia el relato: Si interpretarlo como un hecho real o como un suceso artístico, y la falta del aislamiento necesario origina la pérdida inmediata del efecto estético. Es como si colgáramos un cuadro sin marco en la pared y quedara de tal modo integrado en el medio ambiente que el espectador no pudiera adivinar al instante si se trataba de frutas reales o pintadas.

De este modo, el carácter literario, convencional, de estos personajes asegura el aislamiento necesario para el efecto estético, y esta misma propiedad la hallaremos posteriormente en los demás personajes de las

obras literarias. Se trata de una cualidad estrechamente relacionada con el tercer elemento de la fábula, la narración propiamente dicha y su naturaleza.

Potebniá, desarrollando su concepto de los personajes, declara abiertamente que respecto a la narración «existen dos escuelas. Una, que conocemos desde niños, es la escuela de Lafontaine y de sus imitadores, entre los que se incluye Krilov. Puede considerarse como característica de esta escuela de fábula 'El asno y el ruiseñor'... Para muchos... esta manera de exposición, es decir, la inclusión de detalles y de descripciones pintorescas, era poética y oportuna» (110, pp. 24-25). Potebniá por su parte considera esta fábula como un ejemplo de cómo los hombres no quisieron y no supieron aprovechar este género literario. Según él, los detalles y las descripciones poéticas echan a perder las fábulas, las privan de su cualidad fundamental. Lessing sostiene la misma opinión, cuando compara a Lafontaine quien introdujo la fábula poética, con un cazador que ha encargado a un artista que le talle en el arco una escena de caza; el artista cumple el encargo a la perfección, representa con primor la caza, pero al tender la cuerda para disparar la flecha el arco se parte (81, S. 75). Por esta razón Lessing supone que si Platón, que expulsó de su república a Homero y retuvo a Esopo por no considerarle poeta ni inventor de ficciones, se encontrara con Esopo en la forma que le dio Lafontaine, le diría: «Amigo, nosotros ya no nos conocemos, vete por tu camino» (81, S. 75). De este modo, también Lessing considera que la belleza poética y el provecho práctico de la fábula se hallan en relación inversa y que cuanto más poética y pintoresca es la descripción en la fábula y cuanto más perfecto sea el tratamiento formal de la narración, tanto menos responde la fábula a su finalidad. Es aquí donde se revela en toda su magnitud la divergencia existente entre la fábula poética y la prosaica. Lessing polemiza con Richer, critica su definición de la fábula como un pequeño poema y añade: «Si considera como atributos indispensables del poema el lenguaje poético y un metro determinado, yo no puedo aceptar su definición» (81, S. 22).

De este modo, todo lo que caracteriza a la poesía como tal le parece a Lessing incompatible con la fábula.

El segundo elemento que Lessing rechaza en la definición de Richer es la afirmación de éste de que la fábula presenta su regla en forma de cuadro o imagen, lo cual Lessing estima totalmente incompatible con las verdaderas finalidades de la fábula. Reprocha a Batteaux el que éste «confunda excesivamente la acción en la fábula de Esopo con la acción en la epopeya y en el drama... El escritor heroico o dramático tiene como finalidad el despertar pasiones, pero puede lograrlo únicamente

imitándolas; pero podrá imitar las pasiones solamente si les plantea unos fines determinados, a los cuales intentarán aproximarse o procurarán evitar... El fabulista, por el contrario, no opera con nuestras pasiones, sino exclusivamente con nuestro conocimiento» (81, S. 35-36).

La fábula deviene de este modo un género opuesto por principio a todos los demás, deja de pertenecer a la poesía, y todas aquellas cualidades que estamos habituados a considerar como virtudes en la obra literaria se transforman en defectos en las fábulas. De acuerdo con la opinión antigua, Lessing estima que «la brevedad es el alma de la fábula» y que Fedro cometió la primera traición al poner en verso las fábulas de Esopo y que «únicamente el metro y el estilo poético» le indujeron a desviarse de la regla de Esopo (81, S. 70).

En su opinión, Fedro eligió un camino intermedio entre la fábula poética y la prosaica y aunque la narró con la elegante concisión de los romanos, lo hizo de todos modos en verso. Desde el punto de vista de Lessing, el más grave pecado de Lafontaine es el empleo del estilo y la forma poéticos en la elaboración de las fábulas. «En el apólogo la narración debe ser simple, concisa, y perseguir únicamente la claridad, evitando en lo posible los adornos y figuras» (81, S. 72).

Paralelamente a esta tendencia, la fábula se desarrolló en dirección totalmente opuesta. Empezó a cobrar consciencia de sí misma y a afirmarse como un género poético particular, en nada diferente de los demás tipos y formas de poesía. Lafontaine en el prólogo a sus fábulas cita con conmovedora ingenuidad el relato de Platón de cómo Sócrates antes de morir, cuando en sueños los dioses le permitieron dedicarse a la música, se puso a transcribir las fábulas de Esopo, es decir, intentó unir la fábula y la poesía a través del metro, en otras palabras, inició la obra que posteriormente culminaron Lafontaine, Krilov y otros poetas. «En cuanto las fábulas que se atribuyen a Esopo salieron a la luz, Sócrates creyó revestirlas con los ropajes de las musas... Sócrates no fue el único en considerar hermanas a la poesía y a la fábula. Fedro afirmaba ser de la misma opinión».

Lafontaine señala a continuación que él no estaba en condiciones de comunicar consciente y premeditadamente a sus fábulas la excepcional concisión que caracteriza a los apólogos de Fedro, pero que en compensación ha intentado hacer sus narraciones más amenas que las de aquél. Y aquí hace una observación muy fundada e ingeniosa: «He supuesto que, al ser estas fábulas conocidas a todo el mundo, yo no haría nada, si no les comunicaba algo nuevo agregando cualidades que les transmitieran elegancia; es lo que ahora se exige. Todos buscan novedades y alegría. Llamo alegría no a lo que suscita la risa, sino a un cierto encanto, a una

cierta forma amena que se puede comunicar a todo argumento, incluso al más serio» (76, pp. 12-13).

Y en efecto, este significativo relato sobre Sócrates que entendió la autorización para dedicarse a la música en el sentido de que podía dedicarse a la poesía, y que temía cultivar la poesía porque ésta exigía inevitablemente invenciones y mentiras, este relato esclarece en gran parte ese núcleo central, a partir del cual el camino de la fábula se divide: por un lado, la fábula entra definitivamente en la poesía, por otro, se torna sermón y didáctica pura. Es fácil demostrar que, casi desde un principio, la fábula poética y la prosaica, cada una de las cuales siguió un camino y se hallaba sometida a sus propias leyes de desarrollo, exigían distintos procedimientos psicológicos de elaboración. En efecto, si no se puede estar de acuerdo con Lessing y Potebniá en que el empleo de animales en la fábula prosaica estaba motivado principalmente por el hecho de que poseían un carácter definido y que perseguía fundamentalmente objetivos racionales, no emocionales, por otro lado, no se puede ignorar que esta circunstancia adquiere un significado muy distinto en la fábula poética. Basta con preguntarse qué carácter definido atribuye el fabulista al cisne, al cangrejo, al lucio, al paro, a la grulla, al caballo, a la hormiga, al león, al mosquito, a la mosca, a la gallina, y en seguida comprobaremos que estos personajes no sólo no poseen un carácter definido, sino que incluso personajes tan clásicos en las fábulas como el león, el elefante, el perro, etc. no posean un carácter constante y determinado. Es evidente que debe existir alguna otra causa que impulse a los poetas a recurrir de todos modos a estos animales, que no sea una naturaleza definida que no poseen en absoluto. Ya hemos indicado de paso que las consideraciones emocionales desempeñan un papel muy importante en la elección de estos personajes por parte de la fábula poética. ¿Cuáles son las razones que obligan a la fábula poética a recurrir igualmente a los animales?

Es muy fácil descubrirlas si nos detenemos a examinar cuáles son además de las fieras, los personajes de las fábulas. Veremos que se trata de objetos inanimados, principalmente herramientas y utensilios caseros, tales como navajas de afeitar, toneles, puñales, papel, cometas, peines, hachas, pasteles, cañones y velas, monedas, flores, etc. Por otro lado nos encontraremos con héroes mitológicos o antiguos, con personas que desarrollan una actividad más o menos determinada: un campesino, un cortesano, un filósofo, un bandido, un jornalero, un comerciante, un escritor, un cochero, un mentiroso, un curioso, etc. Ya de esta enumeración se puede extraer una conclusión extraordinariamente fecunda para la fábula poética: es evidente que se recurre a los animales no porque ellos posean un carácter definido, conocido de antemano por el lector (más bien es el lector

el que infiere este carácter de la fábula, siendo dicho carácter un fenómeno, por así decirlo, secundario), sino por una causa totalmente distinta. Cada animal representa un modo de acción, de comportamiento, conocido de antemano, y si se convierte en protagonista, ello se debe ante todo no a su carácter, sino a las peculiaridades generales de su vida [35]. Y así podemos comprender perfectamente por qué la navaja de afeitar, el hacha, el tonel, devienen igualmente personajes de fábula: porque son con preferencia portadores de una acción, porque son esas figuras de ajedrez de las que habla Potebniá, aunque lo que los define no sean unos rasgos determinados de su carácter, sino el carácter determinado de su actividad, y esta es la causa de que unos personajes particulares, como el campesino, el filósofo, el cortesano, el mentiroso, y unas herramientas, tales como el hacha, la navaja de afeitar, etc., puedan sustituir con éxito a los animales.

Resulta particularmente fácil demostrar lo dicho en el ejemplo de la célebre fábula del cisne, el cangrejo y el lucio. En efecto, ¿qué carácter poseen estos tres personajes y cuáles han sido los rasgos, conocidos de antemano por el lector, que han impulsado al autor a elegir a estos animales, a qué casos de la vida cotidiana pueden aplicarse y qué cualidades del carácter humano pueden ilustrar? Es claro que estos personajes no poseen ningún rasgo de carácter y que han sido elegidos exclusivamente para simbolizar la acción y la imposibilidad de acción que surge cuando aunan sus esfuerzos. Todo el mundo sabe que el cisne vuela, que el cangrejo anda hacia atrás y que el lucio nada. Por este motivo los tres personajes representan un excelente material para desarrollar una acción determinada, para construir una trama, en particular la trama ideal de una fábula, pero nadie podrá probar que la rapacidad y la codicia —únicos rasgos característicos que se atribuyen tan sólo al lucio— desempeñan papel alguno en la estructura de la fábula. Es curioso que este apólogo, ideal desde el punto de vista poético, tropezó con una serie de severas objeciones por parte de algunos críticos. Así por ejemplo, señalaban (Gero) que en Krilov, a diferencia de Lafontaine, se resiente «la verosimilitud de la acción, tan necesaria en la fábula que sin ella el engaño de la imaginación se hace imposible». «¿Es acaso posible —prosigue Gero— que un lucio vaya a cazar ratones con un gato, que un campesino alquile un burro para guardar su huerto, que una serpiente se encargue de la educación de los hijos de otro campesino, que un lucio, un cisne y un cangrejo tiren de un carro?» (70, pp. 265-266).

Otro crítico (creo que italiano) observó que era absurdo hacer que un cisne, un cangrejo y un lucio tiraran de un carro, cuando, al ser los tres animales acuáticos, habría sido más verosímil que hubieran arrastrado una barca. Pero razonar de este modo significa no comprender las tareas

que en este caso tenía planteadas la fábula poética y que obligaron a recurrir a todas aquellas definiciones que merecieron la más severa condena desde el punto de vista de la fábula prosaica.

Parémonos ante el siguiente ejemplo: ya por la introducción queda claro que la finalidad de la fábula consistía precisamente en mostrar cierta imposibilidad, ciertas contradicciones internas de la situación dentro del argumento que el autor se planteó desarrollar: «Si no hay acuerdo entre compañeros, las cosas no marcharán bien y todo esfuerzo será inútil». Si partimos del punto de vista de la fábula prosaica, entonces para ilustrar este pensamiento sería preciso elegir animales cuyo carácter excluyera toda posibilidad de llegar a un acuerdo, y mencionar las discusiones que se derivaran de su trabajo en común, en una palabra, habría que escribir la fábula según la receta de Lessing. Entonces, desde el punto de vista prosaico, no se incurriría en esos absurdos de los que en parte ya se ha hablado anteriormente. Añadamos la opinión de Izmailov que cita Kenevich: «Izmailov consideraba artificial la unión de aquellos tres personajes en una misma faena: 'Si la carga hubiera sido verdaderamente ligera, el cisne habría emprendido el vuelo con el carro, el lucio y el cangrejo'» (70, p. 144). El problema no reside, claro está, en esta última consideración del crítico, sino en su idea fundamental de que la unión de los tres personajes para realizar una misma faena es *antinatural,* y por consiguiente la narración no representa una ilustración de la tesis de que no existe armonía entre compañeros, sino que por el contrario, en toda la fábula no encontraremos la menor alusión a que exista desacuerdo alguno entre los animales, es más, los tres se afanan, «echan los hígados» por conseguirlo, y es imposible señalar quién es el culpable y quién no. Como vemos, la fábula no se ajusta en absoluto a la receta de Lessing —mostrar en un caso particular la justeza de una aseveración moral de alcance general— sino la contradice, al probar con sus palabras y con su significado y, de acuerdo con la definición de Quintiliano, algo totalmente opuesto. Más adelante veremos que este momento de imposibilidad, de contradicción, representa una condición indispensable en la construcción de la fábula, y si necesitáramos una buena fábula para ilustrar la regla general, sería fácil componerla, inventando un caso cualquiera en el que dos o tres compañeros riñeran entre sí y no pudieran concluir algún asunto. El poeta actúa de modo totalmente distinto: por un lado, tensa al máximo la cuerda de la total armonía, desarrolla hasta la hipérbole el tema del firme propósito —«echan los hígados»—, deliberadamente pasa por alto los temas que podrían interferir —«la carga les hubiera parecido ligera»—, y simultáneamente tensa hasta el límite la otra cuerda, la cuerda de la discordia y de las acciones divergentes de sus personajes. Comprobamos que la

fábula se sostiene sobre esta contradicción, y quizá más adelante intentemos explicarnos su significado que, como procuraremos demostrar posteriormente, es propio no sólo de esta fábula, sino que representará la base psicológica de toda fábula poética.

Del mismo modo, es preciso entender a los demás personajes literarios que han surgido a partir de estos animales de las fábulas. Originariamente no todo personaje representaba en modo alguno la encarnación de un carácter determinado, y podremos convencernos posteriormente de que los héroes de las tragedias de Shakespeare, las cuales se consideran fundamentalmente tragedias de caracteres, no poseen esta condición. Comprobaremos siempre que el personaje no es más que una figura de ajedrez [36] de una acción determinada, y en este sentido los personajes de las fábulas no suponen excepción alguna frente a los demás géneros literarios. Ya hemos visto, basándonos en numerosos ejemplos, que esto es igualmente válido para la narración en general, que siempre y en todo la fábula recurre a los mismos procedimientos que los restantes géneros literarios, que emplea la descripción de personajes, que infringe la tan alabada concisión, que introduce adornos estilísticos, que prefiere el verso y la rima, etc.

La breve enumeración de las acusaciones que imputan Lessing a Lafontaine y Potebniá a Krilov, puede servir de relación exacta de los procedimientos poéticos que empieza a utilizar la fábula. Para nosotros lo importante ahora es señalar la tendencia general de estos procedimientos y formularla en su forma definitiva. Mientras que la fábula prosaica se presenta a sí misma como opuesta a la poética, renuncia a llamar la atención hacia sus personajes y a suscitar actitud emocional alguna hacia la narración, y pretende emplear exclusivamente el lenguaje prosaico del pensamiento, la fábula poética, según la leyenda que existe desde los tiempos de Sócrates, manifiesta la tendencia opuesta hacia la música y, como intentaremos demostrar inmediatamente, utiliza el propio pensamiento lógico que subyace en ella tan sólo como materia prima o como procedimiento poético.

Para probar esto último es preciso detenerse en el siguiente elemento de la estructura de la fábula, en la llamada moraleja. Esta cuestión arrastra una larga historia, pero por alguna razón, desde la primera fábula y hasta nuestros días, se ha extendido la idea de que la moraleja es una parte inalienable, la más importante, de la fábula. La comparaban con el alma de la composición y a la narración, con el cuerpo. Lessing, por ejemplo, se opone categóricamente a la definición de Richer, quien afirmaba que debe estar oculta tras el cuadro alegórico, e incluso a la opinión de De la Motte de que debe aparecer encubierta en la narración (revestida de la narración) (81, S. 22). A Lessing no le cabía la menor duda de que la mo-

raleja debía figurar en la narración de forma directa y en modo alguno ocultarse tras ella, pues constituye el verdadero y definitivo objetivo de la acción de la fábula.

Sin embargo, también aquí podemos comprobar que, desde el momento en que la fábula reveló una tendencia a convertirse en género poético, empezó a tergiversar la moraleja, y si algunos investigadores modernos, como Tomashevski, siguen opinando que la moraleja constituye una parte integrante de la fábula poética, ello se debe a su falta de información y al olvido del hecho de que los caminos históricos de la fábula se escindieron en dos.

Ya Lessing observó que en cuestión de moraleja ni siquiera en los autores antiguos las cosas marchaban bien. Ponía como ejemplo la fábula de Esopo sobre el hombre y el Sátiro: «El hombre sopla en la mano fría para calentarla con su aliento, y después sopla en la comida caliente para enfriarla. '¿Cómo —dice el Sátiro— soplas de la misma boca calor y frío? Márchate, no quiero saber nada contigo'. Esta fábula nos enseña que es preciso evitar la amistad de las personas de dos caras» (81, S. 20).

Lessing dice que la fábula cumple muy mal con su objetivo. No muestra en absoluto por qué un hombre que respira calor y frío de la misma boca recuerda a una persona falsa o de dos caras. Más bien la moraleja sería la contraria, y habría que asombrarse de la ignorancia del Sátiro. Ya aquí se puede comprobar la tremenda contradicción existente entre una aseveración moral de alcance general y la narración llamada a ilustrarla.

En otro lugar, Lessing observa una situación parecida en la fábula de Fedro sobre el lobo y el cordero. Cita la opininó de Batteaux: «Dice precisamente que la moraleja que se deduce de esta fábula es la siguiente: el fuerte siempre oprime al débil. ¡Qué pálido resulta esto! ¡Qué falso! Si no nos mostrara nada más, entonces el poeta habría inventado los 'motivos del lobo' de forma totalmente gratuita y por puro aburrimiento; su apólogo expresaría más de lo que su autor pretendía decir y, por consiguiente, sería malo» (81, S. 33). Tiene interés señalar que esta sentencia se revelará posteriormente como la única válida para toda moraleja sin excepción. Toda fábula expresa más de lo que está comprendido en su moraleja, y hallaremos en ella elementos superfluos que, al igual que la falsa acusación del lobo, resultan innecesarios para formular un pensamiento dado. Ya hemos mostrado la absoluta superfluidad de estos elementos en la fábula del perro que vio su imagen reflejada en el agua. Si deseáramos narrar una fábula que fuera un reflejo total de la moraleja y nada añadiera por su parte, nos veríamos obligados a inventar una narración desprovista de toda poesía, que, como el más elemental caso de la vida cotidiana, englobara por completo este fenómeno. No es casual el hecho de que Lessing tenga

que señalar en los antiguos obscenidades, moralejas insignificantes y la cómica disparidad entre la narración y la moral que de ella se deduce. Y se pregunta: «¿Acaso no puede entenderse todo como una alegoría? Que me citen el cuento más insípido, al que yo, mediante la alegoría, no pueda atribuir un significado moral... A los compañeros de Esopo les apetecen los excelentes higos de su señor, se los comen, pero cuando llega la hora de responder por su acción echan la culpa a Esopo. Para probar su inocencia, Esopo se bebe una gran copa de agua templada y obliga a sus compañeros a hacer lo mismo. El agua templada surte efecto y los golosos quedan desenmascarados. ¿Qué nos enseña esta historia? De hecho, lo único que nos enseña es que el agua templada, bebida en grandes cantidades, es un vomitivo, cuando ya un poeta persa había extraído unas conclusiones más elevadas de esta narración. 'Cuando —dice— en el gran día del juicio os obliguen a beber de esa agua caliente o hirviendo, entonces se descubrirá lo que estuvisteis ocultando del mundo durante vuestra vida. Y el hipócrita, cuya falsedad hizo de él un hombre respetable, se encontrará allí aplastado por la vergüenza y la turbación'» (81, S. 21).

Se puede comprobar por lo dicho la inconsistencia de las posiciones que Lessing intenta, no obstante, defender. Puesto que incluso la historia más estúpida puede, en una interpretación alegórica, saturarse de significado moral, ¿no se deduce entonces de ello que no existe relación alguna entre moral y narración poética? De este modo, es el propio Lessing quien establece las dos tesis de las que parte la fábula poética, a saber: primero, la narración no queda jamás agotada en la moraleja y siempre se conservan aspectos determinados de aquélla que, desde el punto de vista de la moraleja, son superfluos; segundo, la moraleja puede insertarse en cualquier narración, y nunca podremos decir que la relación entre el relato y la moraleja sea suficientemente convincente.

Tanto Lessing como Potebniá desarrollan la crítica de esta teoría, la cual induce a este último a renunciar a la moraleja de la fábula, pero desviándose hacia otro lado. Así, ambos autores recurren al ejemplo de la fábula de Fedro «El ladrón y el candil» y muestran que el propio fabulista indica tres conclusiones morales que del apólogo se deducen: «De aquí la falsa moraleja que el propio autor debe formular del siguiente modo: primero, esto significa que a menudo el enemigo más encarnizado es aquel al que hemos dado de comer y de beber; segundo, que al delincuente no se le castiga en el momento de la ira de la divinidad, sino en la hora señalada por el destino; y por último, esta fábula exhorta a las buenas gentes a no aliarse al delincuente por sacar provecho alguno. El autor ha encontrado demasiadas aplicaciones para que el no-autor halle al menos una» (110, p. 18).

Potebniá llega a la misma conclusión al analizar la fábula de Fedro sobre el hombre y la mosca. Dice: «Hemos visto cuál era la finalidad de la fábula: la de ser un predicado constante para sujetos variables. ¿Dónde está la fábula que pueda servir de respuesta a una cuestión determinada, si de hecho comprende diversas respuestas? A veces es el propio fabulista (como en el caso de Fedro) el que, en forma muy ingenua, señala la complejidad de sus fábulas, es decir, su inutilidad práctica» (110, p. 17). El análisis de la fábula india de Turujtán y el mar le lleva a las mismas conclusiones: «Esta fábula es célebre debido a la inmensa descendencia que dejó. La narración se divide en dos partes. En la primera, el mar roba los huevos de la hembra de un chorlito (existen otras fábulas sobre el tema de la imposibilidad de luchar contra los elementos); en la segunda, se demuestra que el débil puede enfrentarse al fuerte e incluso vencerle. Por consiguiente, las dos partes de la fábula no se contradicen en su contenido: el mar se lleva los huevos de la hembra del chorlito, el macho decide vengarse del mar y lo consigue. Aquí no existe contradicción alguna. Pero si prestamos atención a la posibilidad de aplicar la fábula como un predicado aplicable a diversos sujetos, de los que ya he hablado, entonces se comprobará que las características de aquellos casos que se ajustan a la primera mitad de la fábula, son totalmente opuestas a las de los casos que se ajustan a la segunda. La primera mitad se refiere a los casos que demuestran que es imposible luchar contra los elementos; la segunda, a aquellos otros en que el individuo, a pesar de visible debilidad, se enfrenta con los elementos y los vence. Por consiguiente, nuestra fábula contiene un vicio lógico [37]. La unidad de acción, presente en otros ejemplos, aquí no existe» (110, p. 20). Nos encontramos de nuevo con que Potebniá formula como defecto de la fábula prosaica lo que de hecho representa la característica fundamental de la fábula poética: la oposición, la contradicción existente no en el contenido mismo, sino que aparece al intentar interpretarla. Más adelante veremos que esta contradicción —el hecho de que se puedan aplicar a la fábula los casos más contradictorios— constituye la verdadera esencia de la fábula. Y, en efecto, toda fábula que comprenda en sí más de una acción, más de un tema, poseerá inevitablemente varias conclusiones y contendrá en sí un vicio lógico. Potebniá discrepa de Lessing únicamente en que niega que la moral aparezca antes que la fábula. Se inclina a pensar que la fábula se aplica a los casos particulares de la vida y no a las reglas morales de alcance universal del pensamiento y que estos preceptos morales surgen como resultado de la generalización de aquellos casos cotidianos a los que se aplica la fábula. No obstante, también Potebniá exige que un cierto número de estos casos se halle determinado por la propia estructura de la fábula. Ya he-

mos visto que cuando abundan casos semejantes y una misma fábula puede aplicarse a distintos sucesos, entonces aquélla se revela imperfecta. Y sin embargo, Potebniá, en completa contradicción con esta tesis suya, muestra más adelante que la fábula puede comprender no uno, sino varios juicios morales y que su aplicación puede extenderse a situaciones absolutamente diferentes, lo cual no representa un defecto de este género poético.

Así, al analizar la fábula «El campesino y la cigüeña» tomada de Babrio, Potebniá señala que a la pregunta «¿Qué idea general *se deduce* de ella o qué conclusión se infiere?, puede responderse que, según la aplicación de la fábula, esta idea será o la expresada por Babrio en labios del campesino 'Con quien te sorprendan con ese responderás' o 'La justicia humana es egoísta y ciega' o 'No hay justicia en el mundo' o 'Existe una justicia superior: es justo que, en nombre de los intereses superiores, no se preste atención al mal particular que de ello pueda inferirse'. En una palabra, cada uno pide lo que apetece, y es muy difícil demostrar que estas generalizaciones son erróneas» (110, p. 55).

Y de total acuerdo con esto, Potebniá aclara que «quien presenta la fábula en forma abstracta, tal y como aparece habitualmente en las recopilaciones, debería acompañarla no de una generalización, sino de una indicación acerca de las generalizaciones más próximas, puesto que pueden llegar muy lejos» (110, p. 55).

Y aquí se impone la conclusión de que la generalización no puede preceder a la fábula, ya que en tal caso ésta no podría tener una generalización errónea tal como la solemos encontrar en los fabulistas y que «la imagen... narrada en la fábula es la poesía; mientras que la generalización añadida por el fabulista es la prosa» (110, p. 58).

Pero también esta solución del problema, aparentemente opuesta a la ofrecida por Lessing, es tan falsa por lo que a la fábula poética se refiere, como la anterior. Ya Lafontaine señaló que, aunque él había dado forma a las fábulas de Esopo, era preciso valorarlas no por esto, sino por el provecho que traían. Y dice: «No sólo son morales, sino que proporcionan otras enseñanzas. En ellas se expresan las cualidades de los animales, sus diversos caracteres, etc.».

Basta confrontar estos datos sobre el carácter de los animales con la moraleja, para convencerse de que en la fábula, como justamente indica Lafontaine, ocupan el mismo lugar, o, en otros términos, no ocupan ningún lugar.

Tras esta autodefensa y después de hacer justicia a la moraleja como el alma de la fábula, Lafontaine, no obstante, se ve obligado a reconocer que a menudo tiene que dar preferencia al cuerpo ante el alma e incluso prescindir de ésta cuando no hay espacio para ella sin romper la armonía,

o cuando contradice a la forma, o llanamente, cuando resulta innecesaria. Confiesa que semejante postura va contra las reglas de los antiguos. «En tiempos de Esopo, la fábula se narraba sencillamente, la moraleja estaba separada y se hallaba siempre al final. Llegó Fedro y no se sometió a esta costumbre. Adornó su narración y en algunos casos trasladó la moraleja del final al principio».

Lafontaine tuvo que ir más lejos y conservarla únicamente en los casos en que le podía encontrar un lugar. El fabulista cita a Horacio, quien aconseja al escritor no oponer resistencia a la incapacidad de su espíritu o de su objeto. Por ello se ve en la necesidad de prescindir de aquello de lo cual no puede sacar provecho, en otras palabras, de la moraleja.

¿Significa esto que la moraleja puede considerarse como propia de la prosa y que no ha encontrado lugar dentro de la fábula poética? Convenzámonos primero de que la narración poética no depende realmente de la moraleja ni en su discurrir lógico ni en su estructura, y quizás estemos entonces en condiciones de descubrir el significado que posee la moraleja que, sin embargo, hallamos a menudo en la fábula poética. Ya hemos hablado de la enseñanza moral que se desprende de la fábula «El lobo y el cordero» y no estará de más recordar la opinión de Napoleón de que la fábula «peca en sus principios y en su moraleja... Es falso *que la raison du plus forte fût toujours la meilleure,* y si así sucede efectivamente, se trata de un mal... de un abuso digno de reprobación. El lobo debería atragantarse al devorar al cordero» (70, p. 41).

En forma clara y brutal vemos aquí expresada la idea de que si la narración de la fábula se sometiera realmente a la regla moral, no se desarrollaría jamás de acuerdo con sus propias leyes y, desde luego, el lobo, al devorar al cordero, siempre se atragantaría. Sin embargo, si examinamos la fábula desde el punto de vista de los objetivos que se plantea, comprobaremos que esta adición hubiera representado la eliminación total del sentido poético. La narración, al parecer, posee sus propias leyes que la dirigen sin tener en cuenta las leyes morales. Izmailov terminaba su fábula «La cigarra y la hormiga» con los siguientes versos: «Pero la hormiga le dijo aquello únicamente para que escarmentara, y llena de piedad le dio pan para su manutención». Izmailov era, al parecer, un hombre bondadoso que dio de comer a la cigarra y obligó a la hormiga a comportarse de acuerdo con las reglas de la moral. No obstante, fue un fabulista muy mediocre incapaz de comprender las exigencias que le presentaba el tema de su narración. No supo ver que argumento y moraleja eran completamente divergentes y que uno de los dos tenía que ser sacrificado. Izmailov sacrificó el argumento. Esto mismo podemos comprobarlo en la célebre fábula de Jemnitser «El metafísico». Todos conocemos la nada com-

plicada moraleja que el autor deducía de la burla a la que se sometía al estúpido filósofo que había caído en un foso. Sin embargo, ya Odoievski la entendía de un modo muy distinto. «Jemnitser, a pesar de todo su talento, se manifestó en esta fábula un esclavo remedador de la descarada filosofía de su época... En esta fábula, la figura merecedora de nuestro respeto es precisamente el Metafísico, quien hundido en el hoyo hasta el cuello, olvidándose de sí mismo, inquiere por los medios para salvar a los náufragos y medita qué es el tiempo» (97, pp. 41-42).

Como vemos, también aquí la moraleja resulta vacilante y versátil según la apreciación que aportemos. Dos juicios morales completamente opuestos tienen cabida en un mismo argumento.

Y, por último, si pasamos a los casos de empleo positivo de la moraleja en la fábula, comprobaremos que aquélla puede desempeñar diversos papeles. A veces, puede estar ausente; con frecuencia se halla formulada o en una sentencia aparte, o en un ejemplo extraído de la vida cotidiana; habitualmente se expresa en el tono general de la narración, en la entonación del autor, en la que se presiente a un viejo moralizante y sermoneador que no cuenta la fábula gratuitamente sino con fines edificantes. Pero ya en Fedro, quien adornó la narración y trasladó la moraleja al principio del apólogo, la correlación de fuerzas entre estas dos partes integrantes se halla considerablemente modificada. Por un lado, la narración presentaba sus exigencias particulares, las cuales, como hemos visto, la han desviado de la moraleja, y, por otro, esta última, al encontrarse delante, empezaba a desempeñar un papel distinto al que había desempeñado hasta entonces. Y al llegar a Lafontaine y Krilov la moraleja se halla totalmente asimilada y disuelta en la narración poética. Es muy fácil demostrar que en estos autores la narración discurre con tal independencia de la moral que, como se quejaba Vodovózov, los niños a menudo entienden las fábulas en el sentido más inmoral, es decir contra toda moral. Pero aún es más fácil demostrar que en estos autores la moraleja se convierte en un procedimiento poético [38], cuyo valor y significado no es difícil determinar. En la mayoría de los casos, constituye o una introducción jocosa, o un intermedio, o un epílogo, o, con mayor frecuencia, la llamada «máscara literaria». Por máscara literaria debemos entender ese tono particular del narrador [39] que se emplea a menudo en la literatura, cuando el autor lleva el relato no en su nombre, sino en nombre de algún personaje imaginario, interpretando todos los sucesos y acontecimientos a través de un estilo y tono convencionales. Así, por ejemplo, Pushkin lleva la narración en nombre de Belkin, o en *Eugenio Oneguin* se presenta a sí mismo como autor y también como personaje, conocido de Oneguin. Así, hallamos frecuentemente este procedimiento en Gógol. Así, en Turguéniev, el eterno NN.,

tras encender la pipa, inicia algún relato. La moraleja de la fábula supone igualmente una máscara literaria. El fabulista jamás habla en su nombre, siempre lo hace en nombre de un anciano moralizante y sermoneador, y a menudo el autor revela francamente este procedimiento y, como si dijéramos, juega con él. Por ejemplo, en la fábula de Krilov «El cordero», más de la mitad del texto corresponde a una larga moraleja que recuerda las tradicionales y convencionales digresiones y la introducción «cuentística» en la acción. Incluye Krilov una conversación imaginaria con unas hermosas mujeres y mentalmente recita la fábula, como dirigiéndose a una niña que tuviera ante sus ojos.

¡Aniútochka, amiga mía!
Para ti y para tus amigas
he inventado una fábula. Mientras eres aún niña,
apréndetela. Si no es ahora, más adelante
recogerás el fruto.
Escucha lo que le sucedió al Cordero.
Deja la muñeca en un rincón:
mi cuento será breve.

O anteriormente:

¿Entonces es mejor no mirar? ¿No sonreír?
No pretendo decir eso; pero cada paso
es preciso meditarlo de tal modo
que la maledicencia nada tenga que reprochar.

Es evidente que en este caso la fábula está narrada mediante el procedimiento de la máscara literaria, y si analizamos la moraleja que presenta el autor, veremos que ésta no se infiere ni en lo más mínimo de la propia narración y que constituye más bien un complemento jocoso al tono de todo el relato. Agreguemos a esto que a pesar del contenido trágico de la narración, toda ella está escrita en un estilo y tono claramente cómicos. De este modo, ni el contenido de la narración ni su moraleja determinan en forma alguna el carácter de la generalización, la cual, por el contrario, revela claramente su función de máscara.

En otra fábula dice Krilov:

Aquí tienes, amigo mío, una parábola y lección:
tan útil le será al adulto como al niño.
¿Y aquí está toda la fábula?, preguntarás. Espera,

esto no es más que una historieta,
la fábula vendrá después,
ahora te contaré su moraleja.
Leo en tus ojos una nueva duda:
al principio era la brevedad, ahora ya
es la hinchazón la que temes.
¡Qué se va hacer, amigo, ármate de paciencia!
Yo mismo lo temo.
¿Pero cómo remediarlo? Me estoy haciendo viejo.
En otoño el tiempo es lluvioso,
la gente en la vejez, más charlatana.

De nuevo nos hallamos ante un manifiesto juego con este procedimiento literario, ante una clara indicación del hecho de que la narración apológica supone una conocida convención literaria de estilo, tono, y punto de vista, como queda probado en este ejemplo con singular lucidez. En la teoría de Lessing, el último elemento de su estructura, o mejor dicho, la última propiedad de su narración, consistía en la exigencia de que el relato representara un caso aislado y no una historia general. Y este último elemento, al igual que los tres anteriores, pone de manifiesto la ambigüedad del tema en cuestión, el cual adquiere una interpretación totalmente distinta, según analicemos la fábula prosaica o la poética.

Tanto Lessing como Potebniá, consideran que la narración de la fábula debe referirse necesariamente a un caso aislado y particular. «Recordad la fábula de Nathan. Observad la propiedad a que me refería: Nathan dice *'un hombre'*. ¿Por qué no pudo decir 'algunos hombres' o 'todos los hombres'? Si efectivamente no pudo decirlo, debido a la propia naturaleza de la fábula, ello probará que el personaje de la fábula tiene que ser único» (110, p. 28).

Potebniá dice claramente que le sería difícil explicar y motivar este requisito, puesto que «aquí nos apartamos del dominio en cuestión, es decir, del dominio de la poesía, y nos encontramos ante obras denominadas prosaicas...» (110, p. 28).

En otras palabras, la causa de este requisito reside, según Potebniá, en ciertas propiedades de nuestro pensamiento lógico, en que toda generalización que efectuamos nos conduce a particularidades comprendidas en ella, pero no a particularidades de otra esfera. La explicación de este caso ofrecida por Lessing es asimismo poco satisfactoria. Según él, el célebre ejemplo de Aristóteles acerca de la elección de un magistrado, de la misma manera que el patrón de un barco que pretendiera elegir un piloto, di-

fiere de la fábula únicamente en que presenta las cosas como si hubieran sucedido; éstas se perciben como posibles, mientras que en la fábula cobran realidad, en ella se trata de un patrón de barco determinado: «Aquí reside el quid de la cuestión. El caso único que constituye la fábula, debe presentarse como real. Si yo me contentara tan sólo con su posibilidad, se trataría de un ejemplo, de una parábola» (81, S. 39).

Por consiguiente, la esencia de la fábula consiste en que debe ser narrada como un caso particular. «La fábula exige un caso real, puesto que en un caso real podemos distinguir mejor y con mayor claridad las causas de los actos, ya que la realidad ofrece una demostración más convincente que la posibilidad» (81, S. 43). Salta a la vista lo infundado de semejante afirmación. No existe una diferencia de principio, radical, entre el caso único y el general, y podemos afirmar positivamente que cualquier tesis de carácter general extraída de las ciencias naturales y narrada como fábula, puede ser un excelente material para que se deduzca de él una determinada tesis moral. Aún más difícil nos resulta comprender por qué la narración apológica debe ser forzosamente real y si se refiere la fábula efectivamente a la realidad en el sentido exacto de la palabra o no. Por el contrario, podemos probar fácilmente en una serie de ejemplos que la fábula esboza una especie de realidad particular, ya que a menudo se aduce «así se cuenta en la fábula», y por lo demás describe la realidad de un caso con un realismo no mayor al del cuento.

No recuerdo junto a qué río,
tenían su refugio los pescadores,
malhechores del reino acuático.

Y a menudo el autor se refiere al carácter fantástico de los sucesos que va a presentar a la atención del lector, oponiéndolos a la realidad:

Para el fuerte el débil es siempre el culpable:
Un sinfín de ejemplos encontramos de ello en la Historia.
Pero nosotros no escribimos Historia.
Más de lo que cuentan las Fábulas...

Aquí la historia de la fábula se contrapone directamente a la historia real, y, sin embargo, los razonamientos de Lessing y de Potebniá encierran la indudable verdad de que, de hecho, la fábula se refiere siempre a un caso único, narrado además como sucedido en la realidad. Pero se muestran impotentes para explicar la causa de este hecho. Bastará analizar la fábula poética con todas las peculiaridades artísticas inherentes a ella, para

que este elemento o propiedad de la fábula se torne inteligible. Tomemos el mismo ejemplo que utilizan nuestros autores. Ésta es la fábula atribuida a Esopo: «Cuenta que las monas paren dos crías; a una de las crías la madre la quiere y la cuida tiernamente, a la otra, la odia; a la primera la asfixia con sus abrazos, y de este modo sólo llega a la edad adulta la detestada». Para que esta fábula de un relato de historia natural se convierta en una fábula, es preciso narrarla de la siguiente forma: Érase una mona que parió dos crías, a una de ellas la quería, etc. Surge la pregunta: ¿por qué semejante transformación hace que la historia se convierta en una fábula, qué aportamos de nuevo con este cambio? Desde el punto de vista de Potebniá, «para mí, lo que se deduce directamente de este relato sobre la mona es que lo dicho en términos generales sobre este animal puede considerarse válido para cada uno de ellos por separado. No existe impulso alguno, o estímulo del pensamiento para pasar de la mona a otra cosa. Sin embargo, esto es lo que precisamos en la fábula» (110, p. 31).

No obstante, esta fábula narrada como un caso aislado dirige lógicamente nuestro pensamiento hacia una analogía con los humanos que a menudo miman a sus hijos excesivamente. En opinión de Lessing, es la transformación de un caso general en aislado lo que hace que una parábola devenga fábula.

Veamos, ¿es esto así? Para Lessing, por consiguiente, esta transformación representa únicamente una modificación del grado de concisión y claridad del relato; para Potebniá, se trata de una transformación de orden lógico. Sin embargo, es del todo evidente que en la fábula poética esta misma característica —unicidad y laconismo de la narración— posee un significado y valor totalmente distintos: el significado más inmediato consiste en que esta propiedad confiere a la narración poética una tendencia distinta, dirige por otros caminos nuestra atención y nos proporciona el aislamiento necesario para la consecución de la reacción estética, de los estímulos reales, de los cuales hemos hablado anteriormente. En efecto, cuando se me cuenta en términos generales la historia de la mona, mi pensamiento se dirige lógicamente a la realidad, y juzgo el relato en función de la verdad o falsedad que contiene, transformándolo gracias al aparato intelectual mediante el que asimilo todo nuevo pensamiento. Cuando me cuentan la historia de una mona, mi percepción recibe un curso diferente, yo aíslo este caso de todo lo demás y me sitúo frente a él en unas relaciones que hacen posible la reacción estética. Otro significado más lejano de esta unicidad reside en que, como ya hemos comprobado, la narración poética tiende a reforzar el cuerpo de la fábula, como decía Lafontaine, a costa de su alma, y, por consiguiente, tiende a subrayar el carácter concreto y real de lo que se describe, ya que únicamente en este

caso alcanza un poder afectivo sobre nosotros. Pero este carácter real o concreto de la narración apológica no debe confundirse en modo alguno con la realidad en el sentido habitual de la palabra. Se trata de una realidad particular, puramente convencional de, por así decirlo, alucinación voluntaria, en la que se sitúa el lector.

NOTAS

34. «*...crean inmediatamente un aislamiento de la realidad... necesario... para producir la impresión estética.*» El problema del aislamiento, examinado en varios pasajes de este libro, se plantea de una manera particularmente aguda, debido a la inclusión —típica de muchas artes del siglo XX— del objeto en la obra de arte sin su transformación (*cf.* la utilización de trozos de papel, de carteles, etc. en los primeros Braque y Picasso; el empleo de actualidades periodísticas en Dos Passos; el «cine-ojo» de Dziga Vertov *cf.* Dziga Vertov, *Stati, dhevniki, zamisli* [Artículos, diarios, proyectos], Moscú, 1966— y el «cine-verdad» de sus actuales seguidores occidentales, etc.) (p. 133).

35. «*...si se convierte en protagonista, ello se debe ante todo no a su carácter, sino a las peculiaridades generales de su vida.*» En el ejemplar de S. M. Eisenstein, hay una nota en los márgenes: «Es igualmente válido para la comedia de máscaras y para el teatro isabelino.» La nota «¿Máscara? ¿Comedia de máscaras?» aparece también en el pasaje del libro donde se habla de la comparación con la figura de ajedrez. El interés de Eisenstein por el teatro de máscaras concuerda en él con la asimilación de la experiencia de este teatro en su cine, desde el proyecto mejicano (las máscaras en la fiesta) hasta la segunda serie de «Ivan el Terrible». El papel de los animales en las fábulas podía interesarle en función del empleo de metáforas «de fieras» en la descripción de los personajes en sus primeras películas («La huelga», «Octubre») (p. 137).

36. «*...el personaje no es más que una figura de ajedrez...*» La interpretación del héroe como una figura de ajedrez, es decir, como el punto de intersección de determinadas correlaciones estructurales, concuerda con una interpretación análoga del signo del lenguaje natural en la lingüística estructural a partir de Saussure (F. de Saussure, *Curso de lingüística general*) y del signo del lenguaje formalizado en las matemáticas. Por este motivo, esta idea posee un valor especial para la comparación semiótica del arte con otros sistemas de signos. Propp desarrolló ideas parecidas —posteriormente— en sus estudios de la estructura morfológica de los cuentos, en los que los personajes se estudian como puntos de intersección de funcciones (p. 139).

37. «*...nuestra fábula contiene un vicio lógico.*» En este pasaje, el ejemplar de Eisenstein, quien solía incluir notas marginales en diversos idiomas, contiene una frase en inglés: «*True to any art.*» («Cierto para cualquier arte») (p. 142).

38. La «moraleja» empezaba a desempeñar un papel muy parecido en toda una serie de obras. A título de ejemplo, citaré la «Casita en Kolomna» de Pushkin, muy útil a la hora de averiguar el papel de este elemento de moral:

«—Pero, ¿es que no lleva moraleja?
No... o sí; tenga un poco de paciencia

Ahí va: en mi opinión,
Es peligroso tomar gratis una cocinera:
Si uno ha nacido hombre,
Vestirse de mujer resulta extraño e inútil.
Algún día se verá obligado a afeitarse la barba,
Lo cual está reñido
Con la naturaleza femenina. Nada más
Logrará exprimir de mi narración» (p. 145).

39. «*...ese tono particular del narrador...*» Aquí, en el análisis de la fábula se recurre a la teoría de la «narración» elaborada en los años 20 por los formalistas (principalmente por B. M. Eijenbaum) y ulteriormente por M. M. Bajtin en su análisis de la palabra en el texto literario (es preciso señalar que también en este caso los éxitos de la teoría literaria marchaban mano a mano con las conquistas prácticas de la literatura que produjo en aquellos años modelos no superados de narración en las obras de M. Zóschenko, I. Babel y otros escritores) (p. 145).

Capítulo VI

«SUTIL VENENO». SÍNTESIS

Y un sutil veneno
Vertía en sus obras.

El núcleo de épica, lírica y drama en la fábula. Las fábulas de Krilov. Síntesis de la fábula. La contradicción afectiva como base psicológica de la fábula. La catástrofe de la fábula.

Hagamos un resumen de lo dicho. Al analizar por separado cada uno de los elementos de la estructura de la fábula, nos hemos visto obligados a entrar en contradicción con las explicaciones que de estos elementos ofrecían las viejas teorías. Hemos intentado demostrar que la fábula, debido a su desarrollo histórico y a su esencia psicológica, se escindió en dos géneros totalmente distintos, y que todos los razonamientos de Lessing se refieren por completo a la fábula prosaica; y, por consiguiente, sus ataques a la fábula poética revelan de modo inmejorable aquellos rasgos elementales de la poesía que la fábula empezó a apropiarse en cuanto se convirtió en un género poético. Sin embargo, se trata de elementos aislados, cuyo significado y valor hemos procurado mostrar por separado, pero cuya significación en conjunto escapa todavía a nuestra comprensión, al igual que la esencia de la fábula poética. Ésta, naturalmente, no puede inferirse de sus elementos, por lo cual debemos ir del análisis a la síntesis, investigar varias fábulas típicas y, partiendo del todo, explicarnos el significado de sus partes. Nos encontraremos de nuevo ante esos mismos elementos que

hemos manejado antes, pero cuyo significado y valor quedará determinado por la estructura de toda la fábula.

El objeto de nuestra investigación serán las fábulas de Krilov[40], a cuyo examen sintético se consagra este capítulo.

«*La corneja y la zorra*»

Vodovózov señala el hecho de que los niños, al leer este fábula, se negaban a aceptar su moraleja (149, pp. 72-73):

> Cuántas veces se ha repetido
> Que el halago es vil y perjudicial; pero todo es inútil,
> Y en el corazón siempre hallará un rinconcito el adulador.

Y en efecto, esta moraleja, que parte de Esopo, Fedro, Lafontaine, de hecho no coincide en absoluto con la narración que la sigue en Krilov. Nos enteramos asombrados de que existen noticias de que Krilov se comparaba a sí mismo con la zorra en sus relaciones con el conde Jvostov, cuyos versos escuchaba larga y pacientemente, y elogiaba para después pedir dinero prestado al satisfecho conde (70, p. 19).

El que este dato se ajuste o no a la realidad, carece de interés para nosotros. Basta con que sea posible. De él se infiere que las acciones de la zorra difícilmente pueden estar representadas como viles y perjudiciales. De lo contrario, a nadie se le habría ocurrido que Krilov se comparara a sí mismo a la zorra. Y en efecto, si nos paramos a leer con atención esta fábula, comprobaremos que en ella el arte del adulador se describe con tanta gracia e ingenio, que el autor se burla de la corneja de forma tan descarada y mordaz y ésta resulta ser tan estúpida, que en el lector se crea una impresión totalmente opuesta a la que nos había predispuesto la moraleja [41]. Él no puede aceptar que la adulación sea vil y perjudicial, antes bien, la fábula le convence, o, mejor dicho, le hace sentir que la corneja ha tenido un merecido castigo y que la zorra le ha dado una ingeniosa lección. ¿A qué se debe este cambio del significado? Desde luego, a la narración poética, puesto que si contáramos esto mismo en prosa, de acuerdo con la receta de Lessing, y no conociéramos las palabras de la zorra, no nos comunicara el autor que a la corneja se le había cortado la respiración de alegría, la valoración de nuestro sentimiento hubiera sido completamente distinta. Es precisamente lo pintoresco de la descripción, las características de los personajes, todo aquello que Lessing y Potebniá rechazaban en la fábula, lo que constituye el mecanismo mediante el cual

nuestra sensibilidad juzga, no un acontecimiento abstractamente narrado desde el punto de vista moral, sino que se somete a la sugestión poética que se desprende del tono de cada verso, de cada rima, del carácter de cada palabra. Ya el cambio que introdujo Sumarókov, al sustituir el cuervo de los anteriores fabulistas por una corneja, ya este pequeño cambio contribuye a una total modificación del estilo, sin embargo el cambio de sexo difícilmente variará el carácter del personaje. Lo que ocupa nuestra sensibilidad en la fábula, es la evidente contraposición de dos direcciones en que la narración la obliga a desarrollarse. Nuestro pensamiento se dirige al hecho de que la adulación es vil y perjudicial, nos hallamos ante la mayor encarnación del adulador, y sin embargo estamos habituados a que adule el subordinado, el vencido, el mendigo, y al mismo tiempo nuestros sentimientos se orientan en dirección opuesta: vemos constantemente que la zorra de hecho no está adulando, sino que se burla, que es la dueña de la situación, y cada palabra de sus lisonjas posee para nosotros un valor totalmente ambivalente: de elogio y de burla:

¡Querida, qué hermosa eres!
¡Qué cuello y qué ojitos!
¡Qué plumas! ¡Qué piquito!
etc., etc.

La fábula juega constantemente con esta ambigüedad de nuestra percepción. Es la que mantiene el interés y la tensión de la fábula, y podemos probablemente afirmar que sin ella la obra perdería todo su encanto. Todos los demás procedimientos poéticos, elección de vocabulario, etc., se hallan supeditados a este objetivo principal. Por eso Sumarókov no nos conmueve cuando cita las palabras de la zorra en la siguiente forma:

Y el papagayo no es nada a tu lado, alma mía;
Tus plumas de pavo son cien veces más hermosas
etc.

A lo dicho hay que añadir que la propia disposición de las palabras, la descripción de actitudes y las entonaciones de los personajes subrayan este objetivo principal de la fábula. Por eso Krilov omite audazmente la parte final de la fábula, en la que la zorra, al irse, le dice a la corneja: «¡Oh, corneja, si además tuvieras seso!»

Aquí uno de los aspectos de la burla adquiere evidente preponderancia. Cesa la lucha de dos sentimientos opuestos, y la fábula pierde su gracia y deviene insulsa. En Lafontaine esta misma fábula termina cuando

la zorra, al irse, se burla de la corneja y le dice que es una estúpida por creer a los aduladores. La corneja jura no volver a creer a los aduladores. De nuevo nos encontramos con que uno de los sentimientos ha cobrado mayor preponderancia y la fábula desaparece.

La propia adulación aparece en Lafontaine de forma distinta que en Krilov: «Qué hermoso eres. Me pareces guapísimo». Y al transmitirnos el discurso de la zorra, Lafontaine escribe: «La zorra dice más o menos lo siguiente». Todo ello priva a la fábula de esa sensación contradictoria que constituye la base de su efecto, y, por consiguiente, deja de existir como obra poética.

«*El lobo y el cordero*»

Ya hemos señalado el hecho de que Krilov, al iniciar este apólogo, marca desde un principio la diferencia entre su fábula y la historia real. Debido a ello, su moraleja no coincide en absoluto con la que esboza el primer verso: «Para el fuerte el débil es siempre el culpable».

Hemos citado a Lessing quien afirmaba que semejante moral en la narración hace superflua su parte más esencial, la acusación del lobo. De nuevo podemos convencernos fácilmente de que la fábula discurre en dos direcciones. Si su finalidad fuera realmente la de mostrar que el fuerte oprime a menudo al débil, bastaría con que nos relatara el caso sencillo de cómo el lobo despedazó al cordero. Es evidente que el significado de la narración se halla en las falsas acusaciones que presenta el lobo. Y en efecto, la fábula se desarrolla constantemente en dos planos. En un plano de altercados jurídicos, en el cual la lucha se inclina siempre a favor del cordero. Éste paraliza con una fuerza siempre creciente toda nueva acusación del lobo; es como si matara cada vez la carta a la que juega el adversario. Y por fin, al alcanzar el grado superior de su derecho, el lobo se encuentra sin ningún argumento, ha sido derrotado definitivamente, y el cordero triunfa.

Pero la lucha discurre a la vez en otro plano: no olvidamos que el lobo pretende despedazar al cordero, comprendemos que las acusaciones no son más que un pretexto y que este mismo juego tiene para nosotros un giro opuesto. Con cada nuevo argumento, el lobo avanza más y más hacia el cordero, y cada nueva respuesta de éste, al acrecentar su razón, le acerca a la muerte. Y en el momento culminante, en que el lobo se queda sin argumentos, ambos hilos se juntan, y el momento de la victoria en un plano representa el momento de la derrota, en otro [42]. Nos hallamos de nuevo ante un sistema de elementos desarrollados metódicamente,

de los cuales uno suscita siempre en nosotros un sentimiento opuesto al producido por el otro. Es como si la fábula se mofara constantemente de nuestros sentimientos, cada argumento nuevo del cordero parece alejar la hora de su muerte, cuando en realidad la está aproximando. Nosotros somos conscientes de ambas cosas, las presentimos, y esta contradicción del sentimiento encierra en sí todo el mecanismo de creación de la fábula. Y una vez que el cordero ha refutado de forma definitiva las razones del lobo y, aparentemente, se ha salvado por fin de la muerte, entonces ésta se nos presenta con toda claridad.

Para probar lo dicho basta con recordar cualquiera de los procedimientos a que recurre el autor. Qué solemne suena, por ejemplo, el discurso del cordero sobre el lobo:

«Cuando Su Iustrísima el Lobo me lo permita,
Me tomaré la libertad de comunicarle que más abajo, en el arroyo,
A unos cien pasos de Su Ilustrísima yo bebo;
Y en vano se enoja conmigo...»

La distancia entre la insignificancia del cordero y la omnipotencia del lobo se manifiesta aquí con singular persuasión del sentimiento, las razones del lobo se tornan más y más airadas, las del cordero más y más dignas, y el pequeño drama, al suscitar en nosotros sentimientos polarmente opuestos, precipitándose hacia su final y frenándose a cada paso, juega constantemente con estos sentimientos contradictorios.

«*El paro*»

Esta narración se basa precisamente en la fábula de Turujtán que hemos visto citada en Potebniá. Recordaremos que ya Potebniá señaló el carácter contradictorio de esta fábula que expresa dos pensamientos opuestos: primero, que los débiles no pueden luchar contra los elementos; segundo, que los débiles pueden a veces vencer a los elementos. Kirpíchnikov compara ambas fábulas (71, p. 194). Las huellas de esta contradicción se conservan en el apólogo de Krilov: el carácter hiperbólico y falso de esta historia ofrecía la ocasión a los críticos de señalar la inverosimilitud y artificiosidad del tema de la fábula, la cual, en efecto, no armoniza con la moraleja con la que termina:

Y viene a cuento recordar,
Aunque sin ofender a nadie:

Cuando un asunto no se concluye,
No hay por qué jactarse.

Pero nada de esto se deduce de la fábula. El paro intenta llevar a cabo una empresa que no sólo no termina, sino que no puede empezar. Es evidente que el significado de la imagen —el paro pretende prender fuego al mar— no reside en el hecho de que el pájaro se jactó de algo que no podía acabar, sino en la imposibilidad de la descomunal empresa que proyectó.

La variante de un verso posteriormente suprimido no deja dudas al respecto:

¿Cómo entender la fábula?
No está de más no emprender nada que esté por encima de nuestras [posibilidades...
etc.

Se trata, por consiguiente, de una empresa superior a las fuerzas del personaje, y basta con leer la fábula para comprobar que la ingeniosidad de ésta reside precisamente en que, por un lado, se describe con particular realismo la empresa proyectada, y por otro, se predispone desde un principio al lector para percibirla como doblemente imposible. Ya las palabras «prender fuego al mar» revelan la contradicción interna que encierra la fábula. Krilov toma estas palabras disparatadas y, a pesar del absurdo que suponen, las realiza, obligando al espectador a vivirlas como reales en espera del milagro.

Observen atentamente cómo describe Krilov el comportamiento de los animales que, aparentemente, no tienen nada que ver con la fábula.

Vuelan en bandadas los pájaros;
Acuden las fieras presurosas de los bosques para ver
Cómo va a arder el Océano.
Y hasta se dice, ecos de alados rumores,
Que los aficionados a las comilonas,
Armados de cucharas, se presentaron los primeros en la orilla,
Para saborear una sopa de pescado tan rica
Como el más dadivoso monopolista
No había ofrecido a los escribanos.
Se apiñan; se asombran de antemano del milagro,
Esperan en silencio y contemplan boquiabiertos el mar;
Tan sólo de cuando en cuando susurra alguno:

«¡Ya hierve, ya se enciende!»
Pero no: el mar no arde.
¿Hierve al menos? Ni eso...

Ya por estas descripciones queda claro que Krilov se planteó en esta fábula la realización de un disparate, pero presentándolo de tal manera como si se tratara de algo natural y cotidiano. De nuevo descripción y empresa se revelan como totalmente incompatibles, suscitando en nosotros una actitud contradictoria, que concluye en la forma más asombrosa. Una especie de pararrayos, imperceptible para nosotros, desvía del paro el rayo de nuestra burla y fulmina —¿a quién iba a ser?— desde luego a todos los animales que murmuraban «¡Ya hierve, ya se enciende!» y que se presentaron con cucharas ante el mar. Esto se desprende convincentemente de los versos finales, en los cuales el autor anuncia seriamente:

La que armó el Paro,
Pero no consiguió prender fuego al mar.

Parece como si el autor pretendiera comunicarnos que la empresa del paro había fracasado, hasta tal punto se toma en serio la descripción en los versos anteriores del empeño del pájaro. Y por supuesto, el tema de la fábula lo constituyen «las empresas grandiosas» y no una modesta regla como es la de no jactarse antes de concluir un asunto.

«*Los dos pichones*»

Esta fábula puede servir de ejemplo sobre cómo podemos hallar en las fábulas los más diversos géneros. Es una de las pocas fábulas en las que se deja traslucir una singular simpatía hacia lo que se narra; y en lugar de la clásica alegría maliciosa que acompaña habitualmente la edificante conclusión, esta fábula nutre su moraleja de sentimientos de compasión, enternecimiento y tristeza. La narración está estructurada de tal modo que constantemente suscite en el lector compasión por las desventuras del pichón, y de hecho se trata de la única historia de amor contada en fábula. Su lectura nos convencerá de que la narración reproduce el estilo de las novelas sentimentales o de los relatos amorosos sobre la separación de dos corazones enamorados.

Espera al menos la primavera para volar tan lejos:
Entonces no intentaré retenerte.

Y además los alimentos son ahora tan escasos y tan pobres;
Y los graznidos del cuervo,
Seguro que no presagian nada bueno.

No es casual que, como muestran los investigadores, Lafontaine tomó el tema de esta fábula de un relato antiguo, en el cual un visir cuenta a su soberano que quiere emprender un largo viaje en busca de tesoros que le han sido anunciados en sueños. Es evidente, por lo tanto, la base romántica y sentimental de la fábula, lo cual prueba a su vez cómo pudo brotar de ella la novela sentimental. He aquí los primeros versos:

Donde estaba uno, allí estaría el otro;
Compartían las mismas penas y alegrías.
No se apercibían de cómo pasaba el tiempo;
A veces se *sentían tristes*, pero jamás aburridos.
¿Por qué iban a desear separarse, entonces,
El uno del otro?

¿No parece esto el principio de una novela sentimental en verso? Tiene toda la razón Zhukovski cuando dice que estos versos «poseen el encanto de la ingenuidad con que expresan un tierno sentimiento» (60, p. 56).

No encontraremos en esta obra nada específicamente apológico, y es sintomático el hecho de que Zhukovski cite el verso «allí abajo la estepa azulea como un océano» como modelo de descripción pintoresca de una tormenta, es decir, de un tipo de representación que, desde el punto de vista de Lessing, resultaba perjudicial e innecesario en la fábula.

«*La cigarra y la hormiga*»

El mismo Vodovózov recuerda que a los niños la moral de la hormiga les parecía despiadada y poco atrayente, y que sus simpatías estaban con la cigarra, la cual al menos había pasado alegremente el verano, y no como la hormiga a la que consideraban repugnante y prosaica. Quizá los niños no estuviesen tan equivocados en su apreciación de la fábula. En efecto, si para Krilov la fuerza de la fábula reside en la moral de la hormiga, ¿por qué entonces toda la narración está dedicada a describir la vida de la cigarra, y no la sensata existencia de la hormiga? Probablemente la sensibilidad infantil haya respondido aquí a la estructura de la fábula, cuya auténtica protagonista es la cigarra y no la hormiga. Ya es sintomático el

hecho de que Krilov, que raramente traiciona a los yambos, se pase de pronto a los coreos que, desde luego, corresponden al retrato de la cigarra y no de la hormiga. «Gracias a estos coreos —dice Grigóriev— los propios versos parecen saltar, reflejando perfectamente la imagen de la saltarina cigarra» (112, p. 131). Y de nuevo nos encontramos con que la fuerza de la fábula reside en el contraste que constituye su base, en que los cuadros discontinuos de la anterior alegría y despreocupación se hallan interpolados y confrontados con los de la presente desgracia de la cigarra. Al igual que lo hemos hecho anteriormente, podríamos decir que la percepción de la fábula discurre en dos planos, que la propia cigarra vuelve hacia nosotros ora un rostro, ora el otro, que la amarga melancolía se transforma de un salto en suave veleidad y que por ello la fábula puede desarrollar ese sentimiento contradictorio que subyace en ella. Se puede mostrar cómo la acentuación de uno de los cuadros arrastra consigo la acentuación del cuadro opuesto. Toda pregunta de la hormiga que recuerde la presente miseria se ve interrumpida por la entusiasta de la cigarra, de significado inverso, y desde luego, el autor necesita a la hormiga únicamente para llevar esta ambigüedad hasta el extremo y allí transformarla en una admirable anfibología.

«Ah, con que tú...» (La hormiga se prepara para derrotar a la cigarra)
«Yo, yo despreocupadamente
Me pasé el verano entero cantando» (La cigarra contesta fuera de propósito, está recordando el verano)
«¿Con que cantando? Eso es cosa seria:
¡Ahora vete y baila!»

Aquí la ambigüedad alcanza su máxima expresión en la palabra «baila», la cual se refiere a los dos cuadros simultáneamente, fundiendo el equívoco y los dos planos en que había discurrido hasta entonces la fábula: por un lado, esta palabra, que por su significado directo se sitúa junto a «con que cantando», denota claramente un plano, y por otro, por su valor semántico en lugar de «muérete», significa la revelación definitiva del segundo plano, de la desgracia final. Y estos dos planos, fundidos genialmente en una palabra, «baila», que gracias a la fábula significa para nosotros «muérete» y «diviértete», constituyen la verdadera esencia de la narración.

La descripción que Krilov ofrece en esta fábula del canto del ruiseñor es tan minuciosa y colorista que muchos críticos la consideran ejemplar, muy superior a todo lo que se había hecho hasta entonces en la poesía rusa. No es casual que Potebniá la cite como la mejor prueba de los procedimientos de la llamada nueva escuela de Lafontaine y Krilov. La detallada caracterización de los personajes, la descripción de las acciones mismas, etc.: he aquí lo que Potebniá considera un defecto y que constituye la verdadera esencia de la fábula poética. «Semejantes fantasías —dice Lobánov— pueden surgir únicamente en la mente de personas como Krilov. El encanto es completo, nada parece que se pueda añadir; pero nuestro poeta era un pintor» (70, p. 82). Se comprende que, debido a semejante descripción, la moraleja se vea necesariamente desplazada a un segundo plano, maliciosamente disfrazada en la tradicional interpretación, que parece no tener otro fin que mostrar la necesidad del asno. Pero si ésta fuera la única finalidad de la fábula, ¿qué objeto iba a tener la descripción detallada del canto del ruiseñor? ¿No habría acaso ganado la fábula en expresividad, si el autor se hubiera limitado a contarnos que el asno, después de escuchar cómo cantaba el ruiseñor, manifestó su descontento? Sin embargo, Krilov consideró necesario describir de la forma más detallada el canto del pájaro, obligándonos, según expresión de Zhukovski, a presenciar mentalmente esta escena, y no sólo nos da a entender que el ruiseñor cantaba bien, sino que nos hace sentir la armonía y dulzura de su canto, que es precisamente eso, dulce canto, y toda la descripción respeta el tono de la pastoral sentimental, observándose en todo una gama de empalagosa ternura que lleva a un grado de monstruosa exageración el deleite y languidez de la idílica escena. Y en efecto, cuando leemos que bajo los sones del canto del ruiseñor «acamaron los rebaños», no podemos dejar de admirar el sutil veneno que Krilov ha introducido hábilmente en la descripción de la lánguida flauta: redobles, modulaciones, cantos y silbidos. Es curioso que incluso los viejos críticos reprocharan a Krilov los versos en que habla del pastor y la pastora. Galájov decía que con el canto del ruiseñor «Krilov había echado a perder el cuadro y la impresión que producía». Acerca de los siguientes tres versos:

> Conteniendo la respiración, el pastor le contemplaba,
> Y sólo de cuando en cuando,
> Mientras escuchaba al ruiseñor, sonreía a la pastora

observa: «Si todavía se pueden aceptar los cuatro primeros versos como

un adorno, que, no obstante, confieren a la voz del ruiseñor un valor mítico, los tres últimos arrancan desagradablemente al lector del ambiente ruso y lo trasladan al mundo pastoral de Fontenelle y madame Desulièle» (70, p. 83). Desde luego, es imposible estar en desacuerdo con esto.

Efectivamente, el crítico ha conseguido descubrir el verdadero significado de este cuadro. Tiene razón al señalar que Krilov crea una pastoral al extremo empalagosa, y que, por consiguiente, percibimos la posterior contraposición del gallo al ruiseñor como una estridente disonancia que irrumpe en este cuadro dulzón, y no como una prueba de la ignorancia del asno. Stoyunin, que en términos generales se atenía a la interpretación tradicional de esta fábula, observa, sin embargo, con singular perspicacia: «El gallo ha sido elegido para expresar con pocas palabras el gusto del asno: ¿qué puede haber de más opuesto que el canto del ruiseñor y el del gallo?

»Aquí es donde se concentra principalmente la ironía del escritor» (112, p. 83).

Incluso el más elemental análisis nos revela la sencilla idea de que Krilov pretendía mostrar algo infinitamente más importante que la ignorancia del asno. Basta con observar cómo todo el cuadro adquiere un matiz de signo marcadamente contrario, cuando bajo la máscara de las palabras aprobatorias del asno se menciona de pronto al gallo. Tiene toda la razón Stoyunin al ver el significado de esta mención en el extraordinario contraste que ésta constituye y que es superior a cualquier otro. Efectivamente, nos hallamos de nuevo ante los dos planos de sentimiento que ya hemos descubierto en todas las fábulas anteriores. Ante nosotros se desenvuelve una pastoral, extraordinariamente amplia y detallada. Al llegar al final, el cuadro toma de golpe un giro distinto, iluminándose con una luz contraria. La impresión recibida es aproximadamente la misma que si hubiéramos oído en la realidad el agudo y estridente canto del gallo, irrumpiendo en el idílico cuadro, y, sin embargo, es fácil observar que el segundo plano se había alejado de nuestra atención tan sólo provisionalmente, que ya venía preparado desde un principio por los aumentativos, impropios al aplicarlos a un ruiseñor, de «amigote», «grandísimo maestro» y por la pregunta del asno: «¿Es grande, es auténtico tu arte?» Este segundo plano, en tono rudo, marcadamente estridente, se contrapone al instante al meloso y festivo canto del ruiseñor, pero desaparece de nuestra atención de manera únicamente provisional, para aparecer al final de la fábula, produciendo el efecto de una bomba. Es difícil no darse cuenta de cómo se ha exagerado el canto del pájaro, así como las respuestas del asno, el cual no sólo muestra su incomprensión del canto, sino que, bajo el disfraz de la completa comprensión, es decir, reforzando

el plano pastoral de la fábula, aun en los últimos versos, lo desbarata de pronto al introducir el plano opuesto.

Si estudiamos la poética del ruiseñor y del gallo y la utilización de estos personajes en la literatura mundial, comprobaremos que muy a menudo ambos se contraponen y que en esta contraposición reside el quid de la obra, mientras que el asno no es más que un personaje auxiliar, el cual bajo la máscara de la necedad debe pronunciar el juicio pertinente del autor. Recordaremos tan sólo que en obras estilísticamente tan elaboradas como el relato evangélico sobre la negación de San Pedro, se menciona el canto del gallo, que la más elevada tragedia no ha rehusado introducir en sus escenas más dramáticas, como por ejemplo en *Hamlet*. Desde un punto de vista estilístico es inconcebible la aparición en el relato evangélico o en la escena de *Hamlet* del canto del ruiseñor, mientras que, por el contrario, el canto del gallo se revela oportuno [43], ya que por su acción emocional se halla por completo en la línea de los acontecimientos representados y de su tono objetivo.

Vale la pena mencionar asimismo el reciente intento en lengua rusa de contraponer ambos personajes en el poema de Blok «El jardín de los ruiseñores», en el que el ruiseñor simboliza la dicha amorosa, y el asno, la brutal y severa realidad de la vida; no pretendemos, desde luego, comparar las fábulas de Krilov con el poema de Blok, simplemente queremos señalar el hecho de que el verdadero significado de la fábula consiste no en presentarnos el juicio de un ignorante, sino en la pugna y confrontación de los dos planos opuestos en que se desarrolla la fábula, con la particularidad de que el desenvolvimiento y la acentuación de uno de los planos arrastra consigo la acentuación del efecto del otro. Cuanto más armonioso y difícil se describe el canto del ruiseñor, tanto más bronco y estridente es el canto del gallo mencionado al final.

De nuevo nos hallamos ante la contraposición de sentimientos como base de una fábula, aunque la forma en que discurre y la explosión final aparezcan de modo un tanto diferente.

«*La sopa de Demián*»

Vale la pena citar esta fábula como un modelo de indudable comicidad que con tanto placer cultivó el fabulista. Sin embargo, también en ella puede descubrirse de manera clara y simple la misma estructura psicológica que en los demás apólogos. También aquí la acción transcurre en dos planos: el célebre Demián *, en una especie de arrebato de hospi-

* En la lengua rusa moderna, la expresión *la sopa de Demián* (literalmente: la

talidad, se hace más y más generoso con su invitado, pero con la aparición de cada nuevo plato, como lo comprueba el lector, se convierte asimismo en su torturador, y el tormento aumenta y se descubre ante el lector en la misma medida en que crece su hospitalidad; de este modo, su réplica posee dos valores psicológicos opuestos, significando simultáneamente dos cosas contrarias. Toda invitación suya «come hasta el fondo» significa a la vez el descubrimiento de una generosidad hiperbólica y patética y de un tormento igualmente patético. Y tan sólo a la concurrencia y fusión de ambos motivos y a la transformación, ante los ojos del lector, de la generosidad en suplicio debe la fábula esa densa comicidad que constituye su esencia. Y al final de la fábula, cuando el invitado huye como un loco a su casa, los dos planos se funden de nuevo con el fin de destacar con extrema intensidad todo lo absurdo y contradictorio de los dos motivos con los cuales está tejida la fábula.

«*El caftán de Trishka*» *

También de esta fábula se quejaba Vodovózov. Señalaba el hecho de que era imposible hacer comprender a los niños que el autor se refería a terratenientes en apuros y a propietarios ineptos: los niños, por el contrario, veían en Trishka a un héroe, a un diestro sastre de cuento, que constantemente cae en apuros y siempre sale de ellos gracias a su perspicacia e ingenio (149, p. 74). Los dos planos de la fábula, de los que nos ocupamos, se descubren aquí de forma sencilla y clara, ya que subyacen en el propio tema de la narración. Todo nuevo remiendo que coloca Trishka es al mismo tiempo un nuevo agujero, y cada nuevo remiendo hace aumentar de manera regular el número de agujeros. El efecto producido es el del sucesivo despedazamiento y compostura del caftán. Ante nuestros ojos, éste sufre dos operaciones completamente opuestas, indisolublemente unidas y de significado contrario. Trishka se hace nuevas mangas, pero para ello tiene que cortar los faldones del caftán, y nosotros simultáneamente nos alegramos del ingenio de Trishka y nos compadecemos de su nueva pena.

Y otra vez la escena final funde ambos planos, subrayando el carácter absurdo e irreconciliable que poseen y ofreciendo, a pesar de la contra-

---

sopa de pescado de Demián) ha entrado en el idioma con el significado de «hartar», «meter por las narices», etc. (*N. del T.*)

* Al igual que el anterior, el título de esta fábula ha pasado al idioma con el significado de «desnudar a un santo para vestir a otro». (*N. del T.*)

dicción, su aparente unidad: «Y está alegre mi Trishka, aunque lleva un caftán más corto que un chaleco».

De este modo nos enteramos de que el caftán ha quedado arreglado definitivamente y definitivamente estropeado y que ambas operaciones han sido llevadas hasta el final.

«*El incendio y el diamante*»

En esta fábula Krilov contrapone el útil brillo del diamante al nocivo resplandor del incendio, y su significado, por supuesto para mayor gloria de la virtud, reside en que es preferible el brillo tranquilo e innocuo del diamante. Sin embargo, en los comentarios críticos de esta fábula nos encontramos con datos que inspiran sospechas al psicólogo. «Se sabe que a Krilov le gustaban mucho los incendios, por eso las descripciones que hace de éstos poseen un relieve particular.» «Recordaremos aquí que los incendios representaban para Krilov un espectáculo entretenidísimo. No se perdía ni un incendio importante y de todos conservaba los más vivos recuerdos.» «Sin duda —observa Pletniov— esta extraña curiosidad es la causa de que todas las descripciones de incendios en sus fábulas sean tan sorprendentemente precisas y maravillosamente originales» (70, p. 139).

Resulta pues que a Krilov le gustaban los incendios y que esta afición particular se halla en contradicción con el significado general de la fábula. Esto por sí solo es suficiente para hacernos meditar acerca de que el significado está expresado aquí de manera un tanto maliciosa y que bajo este significado principal quizá se oculte otro que invalide el primero. Y, en efecto, basta con leer atentamente la descripción del incendio para comprobar que está realizada con grandeza y que el matiz de sentimiento exaltado que la caracteriza no queda anulado por los posteriores razonamientos del diamante. Es notable el hecho de que la fábula se desarrolle constantemente como una disputa entre el incendio y el diamante:

> «Con todos tus destellos,
> —Dijo el Fuego— ¡qué insignificante eres a mi lado!...»

Y cuando el diamante dice al incendio:

> «...Y cuanto mayor es la furia con que ardes,
> Tanto más cerca estés quizá del fin»

expresa así no sólo el significado de una fábula aislada, sino también el

de cualquier otra fábula, cuya acción se desarrolle simultáneamente en dos direcciones contrarias. Y cuanto mayor es la furia con que arde uno de los planos, tanto más cerca se halla de su fin y tanto más destaca y entra en posesión de sus derechos el otro plano.

«*La peste de los animales*»

En esta bellísima fábula Krilov alcanza casi el nivel de un poema, y lo que Zhukovski dice del cuadro de la peste, podría aplicarse a la obra en su conjunto. «He aquí una magnífica pintura de la peste mortífera... Krilov toma prestado a Lafontaine el arte de sencillas y ligeras narraciones con cuadros verdaderamente poéticos.

La muerte ronda por los campos, por barrancos y cimas de montañas;
Dispersas por todas partes, yacen las víctimas de sus estragos,

dos versos que no deslucirían la descripción de la peste en un poema épico» (164, p. 513).

Efectivamente, la fábula alcanza aquí las cimas del poema épico. El auténtico significado del apólogo se descubre en los cuadros, profundamente serios, que se despliegan aquí, y es muy fácil probar que esta fábula, que por sus dimensiones equivale a un pequeño poema y que solamente al final posee un ápice de moraleja, añadido evidentemente como conclusión, no puede reducir su significado a ella:

¡Y con las gentes pasa lo mismo:
El más callado es el culpable!

Los dos planos de la fábula surgen de manera psicológicamente compleja: al principio se describen los terribles estragos de la muerte, y ello crea el fondo angustioso y profundamente trágico sobre el que se desarrollan todos los acontecimientos posteriores: las fieras empiezan a confesar sus faltas, el discurso del león posee un tono hipócrita y jesuítico, y todos los discursos de las fieras se desarrollan en un plano de subestimación hipócrita de sus propios pecados, siendo éstos enormes objetivamente, por ejemplo:

«...Y además, padre,
Créenos que es un gran honor para nosotras, las ovejas,
Que te dignes comernos...»

O el arrepentimiento del león:

«...¡Arrepintámonos, amigos!
Yo debo confesar, aunque me duela hacerlo,
Que tampoco estoy libre de culpa.
A las pobres ovejitas —¿por qué?—, completamente inocentes,
Desollaba sin ceremonias.
Y a veces —¿quién está libre de pecado?—,
Solía desollar a algún pastor...»

Es evidente aquí la contraposición entre la gravedad del pecado y esos incisos y justificaciones hipócritamente atenuantes, pronunciadas en un tono falsamente arrepentido. El plano opuesto de la fábula se revela en el extraordinario discurso del buey, jamás igualado en su género dentro de la poesía rusa. En su discurso:

El resignado buey les muge: «También nosotros
Somos pecadores. Hace unos cinco años, cuando en invierno los forrajes
Eran escasos,
El diablo me empujó a pecar:
Al no encontrar a nadie que me pudiera hacer un préstamo,
Robé al pope un manojo de heno de una hacina».

Este «también nosotros somos pecadores» representa, desde luego, una brillante contraposición a todo lo pronunciado anteriormente. Si antes el enorme pecado aparecía engastado en una autojustificación, aquí un pecado insignificante aparece patéticamente engarzado en una autoacusación, y surge en el lector la sensación de que en esos prolongados mugidos del buey se descubre su propia alma.

Es un lugar común de nuestros manuales la afirmación de que Krilov alcanza en estos versos las cimas de la onomatopeya, pero no cabe duda de que no era ésta la finalidad del fabulista, sino otra muy distinta. Y de que el significado de la fábula está comprendido efectivamente en la contraposición de estos dos planos, desarrollados en la relación inversamente proporcional observada más arriba, puede uno convencerse gracias a la sustitución estilística, de singular interés, que efectúa Krilov en la fábula de Lafontaine. En Lafontaine, el papel del buey lo desempeña un asno. Su discurso es el propio de un goloso y un necio y está desprovisto de esa seriedad y profundidad que confieren a los versos de Krilov su carácter poético, imposible de descomponer en sus elementos, y que se refleja por ejemplo, en el plural que utiliza el buey.

M. Lobánov observa al respecto: «En Lafontaine, el asno confiesa sus pecados en bellos versos; pero Krilov lo sustituye por un buey, animal que no se considera estúpido, como es el caso del asno, sino simplemente ingenuo. Esta sustitución resulta tanto más perfecta, cuanto que en su discurso creemos oír mugidos tan naturales, que es imposible sustituirlos por otros sonidos; y este hermoso procedimiento que nuestro poeta utiliza con extrema prudencia, produce siempre en el lector un auténtico placer» (70, p. 65).

He aquí la traducción exacta de los versos de Lafontaine: El asno dice: «Recuerdo que hace unos meses el hambre, la casualidad, la tierna hierba y —creo yo— el diablo, me empujaron a ello: pellizqué una pizca de hierba en el prado. No tenía ningún derecho a hacerlo, pues es necesario hablar con honradez». Esta comparación nos prueba hasta qué punto es serio y profundo el cambio introducido por Krilov y en qué grado ha alterado toda la estructura emocional de la fábula. Hallamos en ella todo lo que habitualmente encontramos en el poema épico: carácter sublime y grave de la estructura emocional general y del lenguaje, heroicidad auténtica contrapuesta a algo contrario, y, para concluir, podríamos decir, en la catástrofe de la fábula, ambos planos se funden, y las palabras finales poseen precisamente dos significados opuestos:

Dictaron la sentencia,
Y al Buey a la hoguera echaron.

Esto significa a la vez el supremo y abnegado heroísmo del buey y la inmensa hipocresía de los demás animales.

Son de destacar en esta fábula el arte y la astucia con que el autor ha disimulado la contradicción encerrada. A simple vista no existe tal contradicción: el buey se ha condenado a sí mismo con su discurso, los animales no hacen más que confirmar su autocondenación; aparentemente no hay una lucha entre el buey y las restantes fieras; pero este acuerdo ficticio tan sólo oculta la contradicción que desgarra la fábula. Consiste aquélla en dos planos psicológicos completamente opuestos, en los que unos se mueven exclusivamente impulsados por el deseo de salvarse y de evitar ser las víctimas, mientras que otros se sienten apoderados por una inesperada y opuesta sed de hazañas, valor y sacrificio.

«*El lobo en la perrera*»

Esta fábula, la más sorprendente de las obras de Krilov, no tiene

equivalente ni en la impresión emocional general que produce, ni en la estructura externa a la que está subordinada. No hay en ella ni moraleja ni conclusiones; la burla y la broma casi no tienen cabida entre sus severos versos. Y cuando cree uno oírlas en labios del montero, están impregnadas de un significado contrario tan siniestro que ya no suenan a burla.

Nos hallamos de hecho ante un drama pequeño, como denominaba a veces Belinski las fábulas de Krilov. O, si no podemos precisar más su significado psicológico, ante el verdadero esbozo de una tragedia.

Tiene razón Vodovózov cuando dice: «'El lobo en la perrera' es una de las más sorprendentes fábulas de Krilov. Tesoros como éste hay pocos entre ellas. Sin pecar contra la verdad, se puede decir que 'El lobo en la perrera' es una creación genial del arte literario; ningún fabulista, ni ruso ni extranjero, ha creado nada igual» (108, p. 129).

La valoración de Vodovózov es completamente justa, sus conclusiones correctas, pero si uno intenta conocer las causas que impulsaron al crítico a valorar tan altamente la fábula, se entera que Vodovózov no se aparta demasiado de los demás investigadores en su interpretación de la obra. «Si deseáis comprender el, por su veracidad, profundo y sensacional significado de la fábula de Krilov, deberéis leerla junto con la historia de la guerra de 1812» (108, p. 129).

Con esto está dicho todo. Desde hace mucho tiempo se ha interpretado y comprendido la fábula únicamente en función de los sucesos históricos que se supone que representa. Cuentan que Kutúzov se vio a sí mismo en el personaje del montero y que al leer las palabras «Pues yo, amigo, ya tengo el pelo blanco», se quitó la gorra y se pasó la mano por los cabellos. El lobo sería, por supuesto, Napoleón, y todas las circunstancias de la fábula reproducirían la difícil situación en que se encontró Napoleón después de su victoria en Borodino.

No vamos a analizar el complejo y embrollado problema de si esto es así o no lo es, y si lo es, en qué medida se reflejó de manera precisa y fiel la dependencia de la fábula respecto de la realidad histórica. Diremos claramente que el pretexto histórico nunca nos explicará nada en la fábula. Ésta que, como toda obra artística, puede surgir por cualquier motivo, se halla sometida a sus propias leyes de desarrollo, las cuales jamás podrán explicarse como un simple reflejo de la realidad histórica. En el mejor de los casos, este pretexto puede servirnos de punto de partida para nuestras conjeturas, y ayudarnos a desarrollar el hilo de nuestra interpretación, pero aun entonces no es nada más que una alusión.

Pero aprovechemos, no obstante, esta alusión. Ya esta sugerencia, la comparación de la fábula con la trágica situación de Napoleón triunfante,

son un indicio del carácter serio y, sobre todo, ambiguo, de la estructura interiormente contradictoria del tema que subyace en la fábula. Pero analicémosla. Intentaremos descubrir el sentimiento contradictorio encerrado en ella, los dos planos opuestos en que se desarrolla. Lo primero que nos llama la atención es la insólita angustia, que raya con el pánico, esbozada magistralmente en la primera parte de la fábula. Es asombroso el hecho de que la impresión de que el lobo se ha equivocado se refleje ante todo no en la perplejidad del lobo, sino en el desconcierto singular que provoca en la perrera.

Se alborotó toda la perrera,
Al olfatear la presencia del gris camorrista;
Los perros ladran en el establo y buscan furiosos pelea;
Los perreros gritan: «¡Cuidado, muchachos, hay un ladrón!»
Y cierran al instante las puertas;
La perrera se convierte en el acto en un infierno.
Corren: unos con estacas,
Otros, con escopetas.
«¡Luces —gritan—, luces!» Las traen.

Aquí cada palabra es la imagen del infierno. Todos estos versos ruidosos, chillones, atropellados, vapuleadores, desordenados, que como una avalancha caen sobre el lobo, adquieren de pronto un carácter distinto; el verso se hace largo, lento y sosegado al pasar a describir al lobo.

Mi Lobo está sentado con el trasero pegado a un rincón,
Le da diente con diente y los pelos se le ponen de punta.
Parece como si fuera a comerse a todos con los ojos;
Pero al ver que no está ante un rebaño,
Y que le ha llegado la hora
De dar cuenta por las ovejas,
Se pone el muy astuto
A negociar...

Ya el insólito contraste entre el ajetreo en la perrera y la imagen del lobo agazapado en un rincón nos predispone de un modo determinado: vemos que la lucha es imposible, que desde un principio el lobo está acorralado, que su muerte no sólo está decidida, sino que casi se cumple ante nuestros ojos, y, sin embargo, en lugar de desconcierto, de desesperación, oímos el majestuoso principio del verso, como si hablara el emperador: «Y empezó así: '¿Amigos, a qué viene este ruido?' No sólo es ma-

jestuoso ese «y empezó así», como si se tratara de un comienzo muy solemne y sereno, sino que es sorprendentemente serio, en contraste con lo anterior, ese vocativo «amigos», dirigido al tropel de gentes corriendo con escopetas y estacas, y sobre todo ese irónico «¿a qué viene ese ruido?». Llamar ruido al infierno descrito anteriormente y además preguntar a qué se debe, significa, dando muestras de una singular audacia poética, liquidar, menoscabar, reducir a la nada de un gesto todo lo que se opone al lobo, en un grado tal de osadía que es difícil hallar otro ejemplo semejante en la poesía rusa. Esto por sí solo contradice hasta tal punto el verdadero significado de la situación creada, y deforma un estado de cosas, claro desde un principio para el lector, que estas solas palabras resultan suficientes para crear e introducir en el curso de la fábula un segundo plano tan necesario para su desenvolvimiento. Y las ulteriores palabras del lobo continúan desarrollando este nuevo segundo plano con extraordinaria audacia.

«...He venido a hacer las paces con vosotros, no a pelearme;
Olvidemos el pasado, vivamos en armonía.
Y yo en adelante no sólo no tocaré los rebaños vecinos,
Sino que pelearé por ellos con quien sea,
Y con el juramento de lobo afirmo
Que yo...»

Aquí todo se apoya en una entonación majestuosa y todo contradice a la verdadera situación de las cosas: quiere comerse a todos con la mirada, sus palabras prometen protección; de hecho, está acurrucado en un rincón, de palabra ha ido a hacer las paces con ellos y les promete graciosamente no volver a molestar a los rebaños; de hecho, los perros están dispuestos a despedazarle en cualquier instante, de palabra, les promete defenderles; de hecho, se trata de un ladrón, de palabra, afirma con juramento de lobo su «yo», acentuado singularmente por la interrupción del discurso. Aquí continúa el total divorcio entre los dos planos en las vivencias del propio lobo y entre el estado verdadero y falso de las cosas. El montero interrumpe el discurso del lobo y le responde en un tono y estilo claramente distintos. Si el lenguaje del lobo, como lo definió con toda razón un crítico, es de tono popular, pero elevado, el del montero se opone a él como un lenguaje de relaciones y asuntos cotidianos. Sus expresiones familiares «vecino», «compañero», «calaña» constituyen un completo contraste con el carácter solemne del discurso del lobo. Pero por el significado de estas palabras, ambos prosiguen las negociaciones, el montero está dispuesto a hacer las paces y se muestra de acuerdo, en cuanto

al significado literal de lo que dice, con la propuesta del lobo. Pero sus palabras poseen a la vez un valor completamente opuesto. Y en la genial oposición «tú eres gris, y yo, compañero, soy canoso» *, la diferencia entre la sonoridad de la «r» y la opacidad de la «d» jamás había sido vinculada a una asociación semántica tan rica, como lo fue en este caso. Hemos dicho en otro lugar que el matiz emocional de los sonidos depende de todos modos del conjunto semántico del cual forman parte. Los sonidos adquieren expresividad emocional en función del significado de la totalidad en la que desempeñan su papel, y así podríamos decir que esta falta de coincidencia fónica, impregnada de todos los contrastes anteriores, ofrece la fórmula sonora de estos significados distintos.

Y en realidad, nuevamente la catástrofe de la fábula es la que funde los dos planos, que se revelan simultáneamente en las palabras del montero:

«...Y por lo tanto es costumbre en mí
No hacer las paces con los lobos
Más que después de desollarlos.»
Y soltó contra el Lobo la jauría de perros.

Las negociaciones culminan con la paz, la persecución culmina con la muerte. Un mismo verso nos habla a la vez de ambas cosas.

De este modo, podríamos formular nuestra tesis aproximadamente de la siguiente manera: esta fábula, al igual que las restantes, se desarrolla en dos planos emocionales opuestos. Desde un principio nos damos perfecta cuenta de que el impetuoso ataque al lobo representa su perdición y muerte. Esa amenaza no cesa ni por un instante y se mantiene durante todo el curso de la fábula. Pero paralelamente, y como por encima, se desenvuelve el plano opuesto; las negociaciones, en las que una de las partes quiere hacer las paces, y la otra está de acuerdo, en las que los papeles de los personajes han cambiado sorprendentemente, ya que el lobo promete su protección y hace juramento de lobo. La realidad poética de ambos planos se comprueba en la doble valoración que el autor da a cada uno de los personajes. ¿Podría alguien afirmar que el lobo tiene un aspecto lastimero durante tan solemnes negociaciones, si da muestras de singular valor y absoluta serenidad? A uno no le queda más que asom-

* Gris en ruso es «s'er» y canoso «s'ed» (esta «d» final se pronuncia como sorda, es decir, como «t»). El verso entero suena aproximadamente así: «Ti s'er, a ya, priyatel', s'ed (t)». Hemos traducido «sonoridad» y «opacidad» de sonidos, y no «sonoro» y «sordo» por no tratarse de la oposición, típica en el ruso, entre sonoras y sordas: d-t, b-p, etc. (*N. del T.*)

brarse ante el hecho de que la confusión y la alarma se atribuyan a los hombres y a los perros y no al lobo. Por eso resulta equívoca la comparación que la crítica tradicional efectuaba entre los nobles y los comerciantes de Kaluga, por una parte, y los perreros y los perros de la fábula de Krilov, por otra. Citaré las palabras de Vodovózov: «Los comerciantes de Kaluga recogieron en dos días 150.000 rublos. Los nobles de la ciudad presentaron en un mes 15.000 hombres para la milicia. Ahora ya pueden comprenderse las palabras de Krilov:

> La perrera se convierte en el acto en un infierno.
> Corren: unos con estacas,
> Otros con escopetas.

»Es el cuadro del pueblo que se levanta en armas: unos cogen horquillas, otros, hachas, estacas, venablos, guadañas».

Y aun aceptando que la fábula «El lobo en la perrera» reproduce poéticamente la invasión de Rusia por parte de Napoleón y la gran lucha de nuestro pueblo, esto, naturalmente, no anulará el evidente significado heroico de la fábula, significado que hemos intentado describir anteriormente.

Pensamos que, sin temor a la exageración, podríamos definir la impresión de trágica que causa esta fábula, dado que la fusión de los dos planos indicada más arriba, suscita vivencias que son características de la tragedia. En ésta, como sabemos, se desarrollan dos planos que acaban por cerrarse en una catástrofe común, la cual significa a la vez la culminación de la destrucción y la culminación del triunfo del héroe. Habitualmente los psicólogos y los teóricos del arte consideraban como trágica esta impresión contradictoria en que los supremos instantes de triunfo de nuestro sentimiento coincidían con los momentos finales de la destrucción. Contradicción que Schiller expresó en las conocidas palabras del héroe trágico: «Tú elevas mi espíritu, cuando me destruyes» y que puede aplicarse a esta fábula. ¿Acaso es contra el lobo que va dirigido el filo de la burla? Por el contrario, nuestra sensibilidad se organiza y se dirige de tal modo, que llegamos a comprender las palabras de un crítico que decía que Krilov, al exponer al lobo a la muerte, habría podido decir, parodiando el texto evangélico y las palabras de Pilatos: «*Ecce lupus*».

Intentemos resumir este análisis sintético de algunas fábulas. El resumen se establecerá a tres niveles: ante todo, recapitularemos nuestras impresiones acerca de la poesía de Krilov en conjunto, intentando conocer su carácter, su significado general; después, sobre la base de estas primeras conclusiones, deberemos sintetizar nuestras consideraciones acerca de la

naturaleza y esencia de la fábula; y, por último, nos quedará únicamente extraer las conclusiones psicológicas acerca de la estructura de reacción estética que suscita en nosotros la fábula, acerca de aquellos mecanismos generales de la psique del hombre social que ponen en movimiento las ruedas de la fábula y acerca de la acción que, mediante la fábula, efectúa el individuo sobre sí mismo.

Ante todo, descubrimos la trivialidad y esencial falsedad de las opiniones habituales respecto a Krilov y su poesía, opiniones ya citadas al principio de este capítulo. Incluso los detractores del fabulista tienen que reconocer que describe «un paisaje bello y poético» y que posee «una forma inimitable y un humor chispeante» (6, pp. 6, 10).

Pero lo que nuestros autores no pueden comprender es lo que estos elementos aislados de poesía aportan a la fábula, género insignificante y, a su modo de ver, prosaico. Gógol describe maravillosamente el verso de Krilov, cuando dice: «El verso de Krilov suena allí donde suena el objeto, se mueve allí, donde el objeto se mueve, se fortalece donde se fortalece el pensamiento y se hace ligero, donde cede ante el superficial parloteo del necio». Y desde luego, ni siquiera los más malévolos críticos podrían considerar vulgares versos tan complejos como los siguientes:

Odóbrili oslí oslóvo
Krasnó-jitró spletiónno slóvo *.

Pero los críticos no pudieron comprender el valor de estos versos, al igual que el de otros, y caían constantemente en la contradicción de admirar el estilo poético y el carácter profundamente prosaico de sus fábulas. ¿No será que existe en este escritor un enigma no comprendido ni descifrado todavía por los investigadores, como observa acertadamente uno de sus biógrafos? ¿No es acaso sorprendente el hecho de que, a Krilov, como prueban reiterados testimonios, le repugnaba sinceramente la propia naturaleza de la fábula, que su vida fuera lo más opuesto que puede uno imaginarse a la mundología y a las virtudes del hombre medio? Fue un ser excepcional en todos los sentidos: en sus pasiones, en su pereza y en su escepticismo, y por ello resulta tanto más extraño que se convirtiera, según expresión de Aijenvald, en el abuelo de todos, y se adueñara por completo de la habitación de los niños, siendo del agrado de todos, como

* Aprobaron los asnos la asnal
Elocuente y astutamente inventada palabra.

Como puede comprobarse incluso por la transcripción aproximada, la complejidad a que se refiere Vigotski se debe ante todo a la estructura rítmica del verso, a las aliteraciones, etc. (*N. del T.*)

personificación de la sabiduría práctica. «El proceso de transformación del satírico en fabulista no fue nada fácil. Todavía en vida Krilov, Pletniov, que le conocía bien, escribió: 'Quizás este estrecho horizonte de ideas, a partir del cual es difícil prever desde el primer paso un campo amplio, despertara en él esa repugnancia hacia la poesía apológica que no ha olvidado aún'. Es curioso escuchar a Krilov cuando recuerda cómo otro célebre fabulista, Dmitriev, empezó a persuadirle de que se dedicara a escribir fábulas, después de haber leído tres de Lafontaine que Krilov había traducido en sus ratos libres. Tras superar la repugnancia que este género le producía y ahogar su temprana afición hacia la poesía dramática, Krilov se limitó durante un tiempo a imitar y arreglar fábulas conocidas» (*cf.* 69).

¿Es posible que sus fábulas no reflejaran esta repugnancia inicial y esa afición ahogada por la poesía dramática? ¿Cómo íbamos a suponer que este doloroso proceso de transformación del satírico en fabulista iba a transcurrir sin dejar huella en su poesía? Para ello sería preciso empezar por suponer que la poesía y la vida, la obra y psique representan dos dominios completamente incomunicados entre sí, lo cual contradice a todos los hechos. Es evidente que lo uno y lo otro se reflejaron, se manifestaron en la poesía de Krilov, y es posible que no sorprendamos al lector si avanzamos la siguiente suposición: la repugnancia hacia la fábula y la afición por la poesía dramática se trasparentan, naturalmente, en ese segundo sentido de sus apólogos que hemos procurado descubrir constantemente. Y quizá no resulte psicológicamente infundada nuestra hipótesis de que este segundo significado ha roto el estrecho horizonte de ideas de la fábula prosaica que le repugnaba, y le ayudó a desplegar el amplio campo de la poesía dramática que era su pasión y que constituye la verdadera esencia de la fábula poética. En todo caso, podría aplicarse a Krilov el admirable verso que él mismo escribió sobre el escritor:

Y un sutil veneno vertía en sus obras

y este sutil veneno hemos procurado descubrirlo constantemente como un segundo plano presente en todas sus fábulas, que profundiza, acentúa y otorga la verdadera acción poética a la narración.

Pero no insistimos en que así fuera Krilov. No poseemos suficientes datos para afirmarlo. Pero sí podemos afirmar que así es la fábula por su naturaleza. Vale la pena citar a Zhukovski, para el cual estaba completamente clara la contraposición entre fábula poética y prosaica: «Probablemente haya sido antes propiedad no del poeta, sino del filósofo y del orador... En la historia de la fábula pueden distinguirse tres épocas fundamentales: la primera, cuando no era más que un simple procedimiento re-

tórico, un ejemplo, una parábola; la segunda, cuando cobró existencia propia y se convirtió en uno de los procedimientos más efectivos de presentación de las verdades morales para el orador o para el filósofo moralista, éstas son las fábulas de Esopo, Fedro y en nuestro tiempo, de Lessing; la tercera, cuando pasa del dominio de la oratoria al dominio de la poesía, es decir, cuando adquiere la forma que debe en nuestra época a Lafontaine y, en la antigüedad, a Horacio» (164, p. 509).

Zhukovski dice sin ambages que a los fabulistas antiguos es preciso incluirlos más bien entre los simples moralistas, que entre los poetas. «Pero al devenir propiedad del poeta, la fábula cambia de forma: lo que antes había sido accesorio se convierte en principal... ¿Qué es lo que yo le exijo al poeta? Que cautive mi imaginación describiendo fielmente a los personajes; que su narración me obligue a sentir el más vivo interés por ellos; que se adueñe de mi atención y de mi sensibilidad, impulsándolas a actuar de acuerdo con la naturaleza moral que les es dada; que la magia de la poesía me arrastre a ese mundo mental que ha creado su imaginación y temporalmente me convierta, por así decirlo, en conciudadano de sus moradores...» Si traducimos estas metáforas al lenguaje corriente, una cosa quedará clara: que en las fábulas la acción debe apoderarse de la sensibilidad y de la atención, que el autor nos debe obligar a interesarnos vivamente por las alegrías y las penas de la cigarra y por la muerte y la grandeza del lobo. «De lo dicho anteriormente se infiere que la fábula... puede ser naturalmente: o *prosaica,* en la cual la ficción, sin adorno alguno, limitada a la simple narración, sirve de velo transparente de una verdad moral; o poética, en la cual la ficción aparece adornada de todas las riquezas de la poesía, en la cual el objeto principal del poeta es, al grabar en la mente una verdad moral, gustar a la imaginación y conmover el sentimiento» (164, p. 510).

De este modo, la división de la fábula en prosaica y poética se convierte, al parecer, en un axioma para todos, y las leyes aplicables a la fábula prosaica resultan opuestas a aquellas a las que se halla supeditada la fábula poética. Zhukovski dice a continuación que el poeta debe «desarrollar su narración en verso, es decir, adornar el simple relato con expresiones elevadas, con ficciones poéticas y cuadros, amenizarlo con audaces giros». Dice admirablemente: «Buscad en la fábula 'Los azores y las palomas'... la descripción de la batalla; al leerla, podréis imaginaros que trata de romanos y germanos, tan saturada está de poesía; y, sin embargo, el tono que emplea el poeta no os parecerá inadecuado al objeto. ¿Por qué? Porque su imaginación está presente en los acontecimientos que describe, porque es el primero en creer en su importancia; no pretende engañaros, sino que él mismo ha sido engañado». Aquí se esboza con toda

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA MEDELLIN

claridad el objetivo del estilo poético en su aplicación a la fábula. Comprobamos que la descripción apológica suscita en nosotros, al leer sobre la batalla entre azores y palomas, también el sentimiento de que se tratara de una batalla entre romanos y germanos. La fábula suscita un sentimiento importante e intenso y a ello están orientados todos los medios poéticos del escritor. «Parece como si el lector presenciara mentalmente la acción que describe el poeta» (164, p. 512).

Desde este punto de vista, se comprende perfectamente que, si los dos planos de la fábula de los que hemos hablado constantemente, están apoyados y representados con toda la intensidad del procedimiento poético, es decir, existen no sólo como contradicción lógica, sino también como contradicción afectiva, en tal caso las vivencias del lector de la fábula son básicamente vivencias de sentimientos contradictorios, que se desarrollan con igual intensidad y completamente juntos. Y todos los elogios que Zhukovski y otros prodigan al verso de Krilov de hecho significan para el psicólogo solamente una cosa: que estas vivencias poseen toda la garantía de su intensidad y que se suscitan forzosamente por la propia organización del material poético. Zhukovski cita un verso de Krilov y resume: «¡Es la pintura en sonidos! Dos palabras largas —*jodeniom* y *trasinno* *— describen admirablemente la conmoción en el pantano... En el último verso, por el contrario, la belleza reside en la acertada combinación de palabras monosilábicas, las cuales traducen armónicamente los saltos y brincos...» (164, p. 514). De otra de las fábulas dice: «Los versos vuelan junto con la mosca. Inmediatamente siguen otros, los cuales reproducen lo contrario, la lentitud del oso, y entonces todas las palabras se hacen largas, los versos se arrastran... todas estas palabras... expresan admirablemente la lentitud y la prudencia: tras cinco versos largos y pesados viene un rápido hemistiquio: 'Y ¡zas!, una pedrada en la cabeza del amigo'. ¡Es como un rayo, un golpe! He aquí la verdadera pintura, y qué diferencia entre este último cuadro y el primero».

Una sola cosa puede inferirse de aquí: al leer la fábula, no nos sometemos en modo alguno a la regla que Potebniá consideraba obligatoria: «Cuando la fábula aparece, no en la forma concreta de la que he hablado, sino abstractamente, en una recopilación, su comprensión exige que el oyente o lector halle en sus propios recuerdos una cierta cantidad de posibles aplicaciones, de posibles casos. Sin ello, se excluye su comprensión,

* *Jodeniom* — la expresión es *jodeniom poití* y significa «temblar, oscilar, bambolearse»; *triasinno* — literalmente «empatanadamente», de *triasina* — «tremedal», «tembladal». Se trata en el primer caso de una forma arcaica, y en el segundo, de un neologismo. (*N. del T.*)

y semejante selección de casos posibles exige tiempo. Ello explica, entre otras razones, el consejo... de Turguéniev de leerlas lentamente...

»La cuestión no reside en la lectura lenta, sino en la selección de casos posibles, de aplicaciones que acabo de mencionar» (110, pp. 81-82).

Desde luego, la cuestión no es esa. Es completamente falso imaginarse las cosas de tal modo, como si el lector, al leer una fábula de una recopilación, recordara aquellos casos de la vida que se ajusten al apólogo. Por el contrario, puede afirmarse que, durante la lectura, está entregado exclusivamente a aquello que la fábula le narra. Se deja llevar por completo por los sentimientos que la fábula suscita en él, y no recuerda ningún caso. A esta conclusión nos ha conducido el examen de cada una de las fábulas.

De este modo, nos convencemos de que en la fábula no existe esa oposición a los restantes géneros de poesía, en la que tanto insisten Lessing y Potebniá, como rasgos característicos del apólogo, y que, por el contrario, en ella, como género elemental de poesía que es, existen en germen la lírica, la epopeya y el drama. No es casual que Belinski denominara algunas fábulas de Krilov pequeños dramas. Con ello, no sólo definía correctamente el carácter externo dialogal, sino asimismo la esencia psicológica de la fábula. Fueron muchos los que la definieron como pequeño poema, y ya hemos visto que el propio Zhukovski subrayaba la afinidad de la fábula al poema épico. Supondría un gravísimo error considerar que la fábula debe ser forzosamente una burla, una sátira o una broma. Es infinitamente variada en cuanto a géneros psicológicos, y en ella efectivamente aparecen en germen todos los géneros de poesía. Recordaremos la opinión de Croce de que el problema del género es, de hecho, un problema psicológico por su propia esencia. Junto a fábulas, como «El gato y el ruiseñor» o «El baile de los peces» que pueden considerarse como la más despiadada sátira social e incluso política, hemos revelado en Krilov el embrión psicológico de la tragedia en «El lobo en la perrera», el embrión psicológico de la epopeya heroica en «La peste de los animales», y el embrión de la lírica en «La cigarra y la hormiga». Ya hemos indicado en otro lugar que toda lírica del tipo de «La vela», y «Las nubes» de Lérmontov, opera con objetos inanimados, ha surgido indudablemente de la fábula, y tiene razón Potebniá en ese único párrafo del libro donde compara semejantes poesías con las fábulas, aunque la explicación que da a esta confrontación es falsa. De hecho, nos hallamos ante la deficiente conclusión acerca de la naturaleza de la fábula que podríamos haber leído en un Diccionario Enciclopédico, sin necesidad de efectuar trabajo alguno. La fábula, se dice allí, «puede distinguirse por su tono épico, lírico o satírico» (36, p. 150). Aparentemente no hemos encontrado nada nuevo respecto a esa verdad

que desde un principio era del dominio común. Pero si recordamos las grandes conclusiones que hemos podido extraer de ello, cómo hemos logrado señalar que la naturaleza de la fábula estaba en función de las leyes generales de la poesía, si recordamos la contradicción en que hemos incurrido respecto a las doctrinas tradicionales, desarrolladas por Lessing y Potebniá, deberemos reconocer que nuestro análisis ha dotado esta verdad de un contenido completamente nuevo. Un pequeño ejemplo nos ayudará a comprender lo dicho. Cita Lessing la fábula del pescador. «El pescador, al sacar la red del mar, coge los peces grandes, mientras que los pequeños se cuelan por la red y vuelven felizmente al mar... Esta narración se halla entre las fábulas de Esopo, pero no se trata de una fábula o, al menos, se trata de una muy mediocre. Carece de acción. Contiene un solo hecho aislado, el cual puede ser descrito perfectamente, y cuando este caso único —el de haberse quedado los peces grandes y escapado los pequeños— lo completo yo con toda una serie de circunstancias, seguirá siendo aquél y no estas últimas circunstancias las que contengan la moraleja» (81, S. 26).

Si examinamos la fábula desde el punto de vista que hemos avanzado, llegaremos precisamente a conclusiones opuestas. Comprobaremos que esta narración representa un excelente argumento de fábula, el cual puede desarrollarse fácilmente en dos planos. Nuestra espera se hace más tensa por el hecho de que los peces grandes, que se hallan en la misma triste situación que los pequeños, tienen más posibilidades de salvarse que éstos. Los pequeños, por el contrario, se nos antojan impotentes ante el infortunio. Si la acción discurriera de tal modo que la acentuación de este plano preparara y acentuara simultáneamente el plano opuesto, es decir, aumentara la impotencia de los grandes y las posibilidades de salvarse de los pequeños, podría resultar de ello una buena fábula.

De este modo, comprobamos en la práctica hasta qué punto pueden ser opuestos los enfoques psicológicos que ofrece la fábula. Pero esto no es todo. Nos inclinamos por afirmar que una fábula de este tipo no es todavía una fábula poética. Ello es posible únicamente en el caso en que el poeta sepa desarrollar la contradicción que el tema encierra y nos obligue a vivir en nuestra imaginación esta acción, desplegada en uno y otro plano, y sepa asimismo, gracias a los versos y a los demás procedimientos estilísticos, suscitar en nosotros dos sentimientos contradictorios, destruyéndolos posteriormente en la catástrofe de la fábula en que ambas corrientes parecen fundirse en un corto circuito.

Nos queda únicamente dar un nombre y formular aquella generalización psicológica de nuestra reacción estética ante la fábula, a la cual hemos llegado. Podemos hacerlo de la siguiente manera: toda fábula y, por con-

siguiente, la reacción que suscita en nosotros, se desarrolla constantemente en dos planos, los cuales se desenvuelven a la vez, acentuándose e intensificándose de tal modo, que de hecho constituyen uno solo, fundidos en una sola acción, sin perder por ello su dualidad.

En «La corneja y la zorra» cuanto más fuerte es la adulación, tanto mayor es la burla; la burla y la adulación aparecen en una misma frase que a la vez es las dos cosas y que funde ambos significados opuestos en uno solo.

En «El lobo y el cordero» cuanto más razón tiene el cordero, lo cual, aparentemente, debería apartarle de la muerte, tanto más próxima se halla ésta. En «La cigarra y la hormiga» cuanto mayor es la despreocupación de aquélla, tanto más cercana está su muerte. Este ejemplo es particularmente adecuado para explicar lo dicho. No se trata aquí de una continuidad temporal, contenida en el propio hecho y en el material de la narración de la cigarra —primero cantó, después se vio en apuros, primero el verano, después, el invierno—, la cuestión reside en la dependencia formal de las dos partes. La fábula está construida de tal modo que, cuanto más despreocupada pasó la cigarra el verano, cuanto más se acentúa su alegría, tanto más horrenda y perceptible es su desgracia. Cada una de las frases que la cigarra pronuncia en su conversación con la hormiga, desarrolla en igual grado ambos planos del cuadro. «Yo despreocupadamente pasé el verano entero cantando». Estas palabras representan el subsiguiente desarrollo del cuadro de la alegría y a la vez significan de forma definitiva la muerte que le amenaza. Lo mismo sucede en «El lobo en la perrera», en la que, cuanto más serenas y solemnes transcurren las negociaciones, tanto más terrible y espantosa es la muerte real, y una vez firmada la paz, empieza la persecución. Y así, en «El caftán de Trishka» y en las demás fábulas, por lo que podemos afirmar que la contradicción afectiva suscitada por los dos planos de la fábula, supone la verdadera base psicológica de nuestra reacción estética.

Sin embargo, el problema no se reduce a la dualidad de nuestra reacción. Además, toda fábula contiene indefectiblemente un elemento particular, que convencionalmente hemos denominado catástrofe de la fábula por analogía con el respectivo momento de la tragedia y que quizá fuera más correcto denominar, por analogía con la teoría de la novela, *pointe* (según Brik, alfilerazo) —el momento decisivo de la novela— habitualmente una breve frase, ingeniosa e inesperada. Desde el punto de vista del ritmo argumental, la *pointe* representa «la terminación en un momento inestable, como en música la terminación en la dominante» (116, p. 11).

Esta catástrofe o alfilerazo de la fábula es el pasaje final, en el que ambos planos se funden en una acción o frase, que descubre la contrapo-

sición, y lleva las contradicciones hasta su apogeo a la vez que alivia esa dualidad de sentimientos que ha ido acumulándose en el curso de la fábula. Sucede una especie de corto circuito de dos corrientes opuestas, en el cual estas contradicciones explotan, se consumen y se resuelven. Así se resuelve la contradicción afectiva en nuestra reacción. Ya hemos señalado una serie de momentos en la fábula, en los cuales esta catástrofe y su significado psicológico no ofrecen la menor duda. Podríamos decir que en la catástrofe la fábula se concentra en un punto y en máximo esfuerzo resuelve de un golpe el conflicto de sentimientos que subyace en ella. Recordemos estas catástrofes, estos cortos circuitos de sentimientos: «Ya eres culpable por el solo hecho de que yo quiera comerte», dice al final el lobo al cordero. Se trata de hecho de un absurdo, pues esta frase está compuesta de los dos planos, completamente distintos, que hasta entonces han discurrido separadamente. En uno de ellos —de disputas jurídicas con el cordero y acusaciones levantadas contra él—, el significado directo de esta frase representa la completa razón del cordero y su victoria absoluta, la total derrota del lobo. En el otro plano, significa la muerte definitiva del cordero. Su fusión es literalmente absurda y en el plano de desarrollo de la fábula catastrófica, en el sentido explicado anteriormente. Es la contradicción interna lo que mueve la fábula: por un lado, la razón que le asiste, le salva de la muerte, si el cordero demuestra su razón, se salvará, y lo consigue, pues el lobo reconoce que no le queda ninguna acusación; por otro, cuanto mayor es la razón que le asiste, tanto más cerca se halla de la muerte, es decir, a medida que se desenmascara la futilidad de las acusaciones del lobo, se descubre la verdadera causa subyacente de la muerte, y, por consiguiente, ésta se aproxima.

Lo mismo puede decirse de «La corneja y la zorra». En la catástrofe leemos: «La corneja graznó». Es el punto culminante de la adulación. Esta ha hecho todo lo que ha podido, ha alcanzado su apogeo. Pero este mismo acto es, por supuesto, el colmo de la burla, gracias al cual la corneja se queda sin queso, y la zorra celebra su triunfo. En el corto circuito la adulación y la burla provocan la explosión y se eliminan.

Lo mismo sucede en la fábula «La cigarra y la hormiga», cuando en la expresión final «Ahora vete y baila» se produce el corto circuito de esa frivolidad, expresada en el mismo verso, despreocupada y liviana, saltarina y divertida, y de la absoluta desesperación. Ya hemos señalado que en la palabra «baila», con un significado simultáneo de «muérete» y «diviértete», nos hallamos ante esa catástrofe, ante ese corto circuito, al cual nos hemos referido constantemente.

Resumiendo lo dicho, hemos descubierto que el sutil veneno constituye probablemente la verdadera naturaleza de la poesía de Krilov, que la

fábula representa el germen de la lírica, la epopeya y el drama y que nos impulsa, por la fuerza poética encerrada en ella, a reaccionar con nuestros sentimientos ante la acción que desarrolla. Y por último, hemos hallado que la contradicción afectiva y su solución en el corto circuito de sentimientos contrarios, forman la verdadera naturaleza de nuestra reacción psicológica ante la fábula. Ello representa un primer paso en nuestra investigación. Sin embargo, no podemos, adelantándonos a nuestro estudio, dejar de señalar la sorprendente coincidencia existente entre la ley descubierta por nosotros y las leyes que desde hace tiempo han observado muchos investigadores en las formas superiores de la poesía.

¿Acaso no se refería a lo mismo Schiller, cuando decía de la tragedia que el auténtico secreto del artista consiste en destruir con la forma el contenido [44]? ¿Y acaso en la fábula el poeta no destruye con su forma artística, con la estructuración del material, el sentimiento que suscita el propio contenido de su obra? Esta coincidencia significativa se nos antoja llena de sentido psicológico, pero de ello aún tendremos ocasión de hablar largamente.

NOTAS

40. «*...serán las fábulas de Krilov...*» Además de la vieja bibliografía citada por Vigotski, véase sobre Krilov: N. L. Stepánov, *Krilov. Zhizn'i tvorchestvo* (Krilov. La vida y la obra), Moscú 1949; del mismo autor, introducción a *Russkaia basnia XVIII i nachala XIX veka* (La fábula rusa del XVIII y principios del XIX), Leningrado, 1951; y *Masterstvo Krilova-basnopistsa* (El arte de Krilov fabulista), Moscú, 1956, (p. 154).

41 Es notable el hecho de que hombres con una visión opuesta de la fábula se encontraran con casos semejantes. *Cf.* en Vodovozov:

La fábula «La corneja y la zorra» muestra la habilidad y la destreza de la zorra que logra sacarle el queso a la estúpida corneja. La idea moral que se desprende de ella —demostrar que quien cede a las palabras aduladoras es castigado— supone una lección práctica y útil para las personas inexpertas. Pero, por otro lado, el arte del adulador está representado de manera tan jocosa, que no llega a percibirse la vileza de la mentira. La zorra está casi en su derecho al engañar a la corneja, cuya culpa reside en su estupidez: la astucia de la zorra nos divierte y no sentimos hacia ella ningún desprecio. Por eso, la risa que suscita en nosotros la necia corneja no habría sido en otras circunstancias muy moral. Y si se ríe de ella un niño, cuyas tendencias naturales son la mentira y la malicia, entonces la fábula difícilmente logrará su objetivo, pp. 72-73.

La fábula «El caftán de Trishka» es, en apariencia, una narración muy simple y divertida. Trishka va recortando las mangas para echar remiendos en los codos, y luego corta los faldones para hacerse unas mangas. Pero si uno pretende explicar como es debido el significado de esta fábula, se verá obligado a tratar de temas que se hallan fuera del ámbito de los conceptos infantiles. El niño lo que verá será la habilidad de Trishka como sastre; si aplicamos la fábula a la vida infantil, la despojaremos de sus elementos satíricos. «O pedagoguicheskom znachenii basen Krilova». *Zhurn. Minva nar. prosv.* [Acerca del valor pedagógico de las fábulas de Krilov. Revista del Ministerio de Instrucción Pública], 1863, diciembre, p. 74) (p. 154).

42. «*...y el momento de la victoria en un plano representa el momento de la derrota en otro.*» En este pasaje de la monografía de Vigotski, Eisenstein anotó en su copia: *Usual in a good construction* («Es habitual en una buena construcción») (p. 156).

43. «*...el canto del gallo se revela oportuno...*» En la mitología histórica comparativista, el canto del gallo se entendía ante todo como un antiguo símbolo mitológico que puede encontrarse en distintos pueblos. La interpretación emocional que aquí se ofrece no puede explicar su origen, aunque pueda resultar correcta al aplicarla a algunos casos posteriores de su utilización (p. 164).

44. «*...el... secreto consiste en destruir con la forma el contenido.*» Respecto a la interpretación del término «forma», véase el siguiente capítulo, particularmente pp. 217-218. Esta idea de L. S. Vigotski acerca de la contradicción entre forma y contenido despertó un gran interés en S. M. Eisenstein, quien subrayó todos los pasajes del libro que se refieren a este problema en el ejemplar recientemente hallado en su archivo (p 183).

Capítulo VII

ALIENTO APACIBLE

«Anatomía» y «fisiología» de la narración. Disposición y composición. Caracterización del material. Valor funcional de la composición. Procedimientos auxiliares. Contradicción afectiva y destrucción del contenido por la forma.

De la fábula pasamos inmediatamente al análisis de la novela corta. En este organismo artístico, inconmensurablemente más elevado y complejo, nos hallamos ante la composición de los materiales en toda la extensión de la palabra y estamos en mejores condiciones de efectuar su análisis, que en el caso de la fábula.

Los elementos fundamentales que constituyen la estructura de toda novela * pueden considerarse suficientemente esclarecidos [45], gracias a las investigaciones morfológicas efectuadas durante estas últimas décadas por la poética europea, así como por la rusa. Los dos conceptos fundamentales que es preciso manejar al analizar la estructura de una narración, conviene denominarlos, como habitualmente se hace, material y forma de esta narración. Como ya hemos indicado, entendemos por material todo aquello que el poeta ha tomado ya elaborado, tal como las relaciones cotidianas, las historias, los sucesos, el ambiente, los caracteres, todo aquello que existía antes de la narración y que puede existir al margen e indepen-

* En ruso, la palabra *novella* —o *povest'*— se refiere a la novela corta, a diferencia del *roman,* palabra tomada del francés con el mismo significado que en ese idioma. En este capítulo y por razones de comodidad, se ha utilizado el término «novela» a secas, pero el lector debe recordar que se trata del significado de «nouvelle» en francés. (*N. del T.*)

dientemente de ésta, si uno la relata de manera coherente y clara con sus propias palabras. La disposición de este material de acuerdo con las leyes de la construcción artística, constituye lo que debemos denominar la forma de la obra, en el sentido preciso de la palabra.

Ya hemos aclarado que no hay que entender esto como la forma externa, fónica, visual o cualquier otra forma sensible que se abra a nuestra percepción. Para nosotros, la forma es lo menos parecido a una envoltura externa, a una especie de piel que cubre el fruto. Por el contrario, la forma se revela como el principio activo de elaboración y superación de la materia en sus propiedades más elementales y anquilosadas. Por lo que a la narración y a la novela se refiere, la forma y la materia se toman habitualmente de la esfera de las relaciones humanas, de acontecimientos y sucesos, y si aislamos el acontecimiento que sirve de base a una narración determinada, obtendremos el material de esta narración. Pero si nos referimos al orden y disposición en que este material se presenta al lector, *cómo* se narra este acontecimiento, entonces se tratará de la forma. Es preciso señalar que en la literatura especializada no existe hasta ahora un acuerdo respecto a la terminología general aplicable a este problema. Así, unos investigadores, como Shklovski y Tomashevski, denominan fábula al material de la narración, a los acontecimientos cotidianos que constituyen su base; y argumento *, al tratamiento formal de estos sucesos. Otros autores, como Petrovski, dan a estas palabras un sentido opuesto y llaman argumento al acontecimiento que motiva la narración, y fábula, a la elaboración artística de este acontecimiento. «Me inclino a aplicar la palabra argumento en el sentido de materia de la obra de arte. El argumento es como un sistema de acontecimientos, acciones (o un solo suceso, simple y complejo en su estructura), al cual el poeta tiene que dar una u otra forma, pero que no es todavía el resultado de su propio trabajo poético creativo individual. Mientras que al argumento *poéticamente* elaborado estoy de acuerdo en denominarlo fábula» (103, p. 197).

Independientemente de como se entiendan estas palabras, lo que está claro es que es preciso delimitar ambos conceptos, en lo cual están todos de acuerdo. En lo sucesivo, nos atendremos a la terminología de los formalistas, que denominan fábula, siguiendo la tradición literaria, al material que constituye la base de la obra. La correlación entre material y

* La palabra rusa *siuzhet* (del francés *sujet* — «tema, asunto», en este significado) ofrece algunas dificultades para su traducción al castellano en el sentido que le confiere Vigotski. Nos hemos decidido por la palabra «argumento» no porque la consideremos la más adecuada, sino porque conserva ese carácter ambiguo respecto a la palabra «fábula» que tiene la palabra rusa *siuzhet,* la cual, según las terminologías, como indica el mismo Vigotski, se emplea invariablemente con «fábula» (igual en ruso). (*N. del T.*)

forma en la narración representa, naturalmente, la correlación entre fábula y argumento. Si deseamos saber en qué dirección se desarrolló la obra de un poeta, expresada en forma de narración, deberemos investigar cuáles fueron los procedimientos y cuáles los objetivos a que recurrió para transformar la fábula dada en la narración en un determinado argumento poético. Por consiguiente, podemos equiparar la fábula a todo el material de construcción en el arte. La fábula es a la narración lo que las palabras al verso, la gama a la música, los colores para el pintor, las líneas para el artista gráfico. El argumento es a la narración lo que a la poesía es el verso, a la música, la melodía, a la pintura, el cuadro, al arte gráfico, el dibujo. En otras palabras, se trata siempre de una correlación de elementos aislados del material, y podemos decir que el argumento es a la fábula de la narración, lo que el verso a las palabras que lo componen, lo que la melodía a los sonidos que la constituyen, lo que la forma es al material.

Es preciso señalar que semejante interpretación se ha desarrollado con enormes dificultades, pues, debido a esa sorprendente ley del arte según la cual el poeta se esfuerza por elaborar formalmente su material de manera que esta elaboración quede oculta al lector, durante mucho tiempo la investigación no acertaba a distinguir estos dos aspectos de la narración y caía en la confusión toda vez que intentaba establecer las leyes de creación y de percepción de la narración. Sin embargo, los poetas sabían desde hacía tiempo que la disposición de los acontecimientos en el relato, el procedimiento de que se vale el autor para dar a conocer la fábula al lector, o sea la composición de su obra, representa un aspecto fundamental del arte literario. La composición ha sido siempre objeto de preocupación extrema —consciente o inconsciente— por parte de poetas y novelistas, pero únicamente en la novela corta, que ha surgido sin duda de la narración, ha cobrado su más puro desarrollo. Podemos considerar la novela como un tipo puro de obra argumental, cuya finalidad principal es la elaboración formal de la fábula y su transformación en un argumento poético. La poesía ha creado una serie de formas muy ingeniosas y complejas de construcción y elaboración de la fábula, y algunos escritores poseían una clara consciencia del papel y valor de cada uno de los procedimientos. Como demostró Shklovski, fue Sterne el escritor más consciente de estos problemas. Sterne deja completamente al desnudo los procedimientos de construcción argumental y al final de su novela presenta cinco gráficas del curso de la fábula en la novela «tristram Shandy». «Empiezo —dice Sterne— con toda escrupulosidad mi empresa y no dudo de que... lograré continuar el relato del tío Toby, así como el mío propio, lo más rectamente posible.

He aquí las cuatro líneas [46], por las cuales he avanzado en mis tomos

primero, segundo, tercero y cuarto (v. dib. 1-4, p. 193). En el quinto me ha comportado con todo decoro; la línea exacta descrita por mí es así (íbidem. v. dib. 5).

De ella se deduce que además de la curva señalada como A, cuando visité Navarra, y de la curva dentada B, correspondiente al breve descanso que me concedí en compañía de la señora Baussiere y de su paje, yo no me permití la menor desviación hasta que los diablos de John De la Casse me condujeron al círculo D; pues por lo que se refiere a ((((no son más que paréntesis, vueltas corrientes, habituales incluso en los más importantes servidores del estado; en comparación con los actos de otras personas, o con mis propios pecados señalados con las letras A, B, D, aquellos se disipan en la nada» (129, pp. 38-39). De este modo, es el propio autor el que representa gráficamente con una curva la línea de desarrollo del argumento. Si se toma un acontecimiento cotidiano en su sucesión cronológica, podemos designar convencionalmente su desarrollo con una recta, en la cual cada momento ulterior sustituye al anterior y a su vez se ve sustituido por el siguiente. Del mismo modo, podríamos designar gráficamente con una recta el orden de sonidos que componen la gama, la disposición sintáctica de las palabras en la sintaxis corriente, etc. En otros términos, el material, en las formas naturales de su desenvolvimiento, puede anotarse convencionalmente como una línea recta. Por el contrario, la disposición artificial de las palabras que las convierte en versos [47] y modifica el orden normal de su desarrollo sintáctico, la disposición artificial de los sonidos que convierte una simple serie sonora en una melodía musical y de nuevo altera el orden de sucesión fundamental, la disposición artificial de acontecimientos que los convierte en un argumento artístico y los aparta de la sucesión cronológica, todo ello puede designarse convencionalmente mediante una curva descrita en torno a la recta, y esta curva del verso, de la melodía o del argumento será la curva de la forma artística. Aquellas curvas que, según palabras de Sterne, describen los tomos de su novela, explican inmejorablemente esta idea. Aquí surge lógicamente un problema que es preciso aclarar desde un principio. Este problema no ofrece dudas cuando se trata de una forma artística habitual y evidente como pueden ser la melodía o el verso, pero nos parece muy confuso, cuando se refiere a la narración. Podría formularse de la siguiente manera: ¿por qué el artista, no satisfecho con la simple sucesión cronológica de los acontecimientos, se aparta del desarrollo lineal del relato y prefiere describir una línea curva, en lugar de avanzar por la distancia más breve entre dos puntos? Esto puede parecer fácilmente un capricho o una excentricidad del escritor, desprovistos de todo fundamento y sentido. Y, en efecto, si analizamos la comprensión e interpretación tradicionales de la

composición argumental, comprobaremos que estas curvas argumentales han suscitado siempre la incomprensión y la falsa interpretación por parte de los críticos. Así, por ejemplo, hace tiempo que en la poética rusa se ha establecido la opinión de que *Eugenio Oneguin* es una obra épica, escrita con una serie de digresiones líricas, las cuales se entendían como tales, es decir, como una desviación del autor del tema de su narración, y como líricas, es decir, como fragmentos líricos salpicados en una totalidad épica, sin una conexión orgánica con el tejido épico, con una existencia propia y desempeñando el papel de entreacto lírico entre dos actos de la novela. Nada más falso que semejante interpretación: deja totalmente de lado el papel épico de estas digresiones, y si examinamos atentamente la economía de la novela en su totalidad, comprobaremos que estas digresiones representan un procedimiento importantísimo en el desarrollo y revelación del argumento; es tan absurdo considerarlas digresiones, como lo sería considerar igualmente los ascensos y descensos en la melodía musical, los cuales representan desde luego, una desviación en el curso normal de la gama, pero que para la melodía son todo. Del mismo modo, las llamadas digresiones de *Eugenio Oneguin* constituyen la verdadera esencia y el principal procedimiento estilístico de la construcción de la novela, son su melodía argumental [48]. «Un ingenioso artista (Vladímir Miklashevski) —dice Shklovski— propone ilustrar en esta novela principalmente las digresiones («las piernas», por ejemplo), lo cual desde el punto de vista de la composición sería correcto» (129, p. 39). Un ejemplo nos servirá mejor para explicar el significado de la curva argumental. Sabemos que la base de la melodía la constituye una correlación dinámica de los sonidos que la integran. Del mismo modo, un verso no es la simple suma de los sonidos que lo forman, sino su sucesión dinámica, una determinada correlación de sonidos. Así como dos sonidos al unirse, o dos palabras, al disponerse una tras la otra, forman una cierta relación, la cual está completamente determinada por el orden de sucesión de los elementos, de este modo, dos acontecimientos o acciones, al unirse, constituyen una cierta correlación dinámica, completamente determinada por el orden y disposición de estos acontecimientos. Así por ejemplo, los sonidos a, b, c, o las palabras a, b, c, o los acontecimientos a, b, c, cambian totalmente su significado y su valor emocional, si las transponemos, digamos, en el orden b, c, a; b, a, c. Imagínense que se trata de una amenaza y de su posterior ejecución, un asesinato. El lector se formará una impresión, si primero le comunicamos que el protagonista corre un peligro, manteniéndole en la incertidumbre acerca de si se cumplirá o no esta amenaza, y tan sólo después de haber creado un estado de tensión, narramos el asesinato. Muy distinta será la impresión si iniciamos el relato con el descubrimiento del cadáver, y ya después, en

orden cronológico inverso, narramos el asesinato y la amenaza. Por consiguiente, la propia disposición de los acontecimientos en el relato, la unión misma de frases, representaciones, imágenes, acciones, conductas, réplicas, se hallan supeditadas a las mismas leyes de conexiones estéticas que la fusión de sonidos en una melodía o la fusión de palabras en un verso. Antes de pasar al análisis de la novela, es preciso hacer otra observación metodológica auxiliar. Resulta muy útil distinguir, como hacen algunos autores, el esquema estático de la construcción del relato, su anatomía, diríamos, del esquema dinámico de su composición, su fisiología. Ya hemos explicado que toda narración posee una estructura peculiar, distinta de la estructura del material que constituye su base. Pero está completamente claro que todo procedimiento poético de elaboración del material es racional o dirigido; se introduce con una finalidad determinada, le corresponde una cierta función en la totalidad del relato. Pues bien, la investigación de la teleología del procedimiento, es decir, de la función de cada uno de los elementos estilísticos, y su orientación racional, nos explicará la vida auténtica de la narración y convertirá su construcción muerta en un organismo vivo.

Hemos elegido para nuestras investigaciones el cuento de Bunin «Aliento apacible», cuyo texto se reproduce íntegro en el anexo de esta obra.

Este cuento resulta cómodo de analizar por varias razones: ante todo, puede considerarse un modelo típico de narración clásica y moderna, en la cual todos los rasgos estilísticos fundamentales inherentes a este género, se revelan con particular claridad. Esta narración por sus valores estéticos se halla probablemente entre lo mejor que ha creado el arte narrativo, y no es casual que en opinión unánime, creo, de todos los que se han ocupado de él puede considerarse como un cuento modelo. Por último, su otra ventaja consiste en que no ha sido sometido aún a una racionalización social excesivamente intensa, es decir, a una interpretación tópica y habitual, contra la cual, como si de prejuicios y prevenciones se tratara, uno se ve obligado a luchar casi siempre que investiga un texto conocido y familiar, como son las fábulas de Krilov o las tragedias de Shakespeare. Consideramos de extraordinaria importancia la inclusión en la esfera de nuestras investigaciones de obras cuya impresión no se halle predeterminada por opiniones preconcibidas y aprendidas de antemano; hemos procurado encontrar un estímulo literario de un orden, por así decirlo, completamente fresco, que no haya tenido tiempo de convertirse en habitual y suscitar automáticamente en nosotros una reacción estética ya elaborada, como ocurre, por ejemplo, con una fábula o una tragedia que conocemos desde la infancia.

Analicemos el cuento.

Naturalmente, es preciso iniciar este análisis por la determinación de la curva melódica que ha encontrado su realización en las palabras del texto. Para ello, lo más sencillo es comparar los sucesos reales (o, en todo caso, posibles, cuyo modelo ha sido tomado de la realidad) que constituyen la base y el material de la narración, con la forma estética que se ha conferido a este material. Eso es lo que hace el investigador del verso, cuando quiere descubrir las leyes del ritmo [49], tal y como se han manifestado al dar forma a una serie verbal. Intentaremos hacer lo mismo respecto a nuestro relato. Separemos el suceso real que constituye su base; se reducirá aproximadamente a lo siguiente: el cuento relata cómo Olia Meschérskaia, alumna de un gimnasio, probablemente provincial, vive una vida en nada diferente de la de cualquier otra muchacha guapa, rica y feliz, hasta que le suceden cosas un tanto singulares. Sus relaciones amorosas con Maliutin, un viejo terrateniente amigo de su padre, y con un oficial de cosacos, al que atrae a su casa y le promete convertirse en su esposa, todo esto «la desvía del buen camino» y la conduce a que el oficial, enamorado y engañado, la mate de un tiro en la estación, entre la multitud que acaba de llegar en el tren. La preceptora de Olia Meschérskaia, se narra a continuación, visitaba a menudo la tumba de la muchacha, la cual se convierte en el objeto de sus sueños y de su adoración. Y este es todo el llamado contenido del cuento. Intentaremos señalar todos los acontecimientos descritos en el cuento, en el orden cronológico en que discurrieron o pudieron discurrir en la vida. Para lograrlo, lo más natural es dividir todos los sucesos en dos grupos, según correspondan a la vida de Olia Meschérskaia o a la vida de la preceptora (*cf.* el esquema de la disposición) [50]. Lo que se obtiene, al efectuar la ordenación cronológica de los episodios que componen el cuento, designándoles sucesivamente con las letras del alfabeto latino, se acostumbra a denominar en poética disposición del relato, es decir la ordenación natural de los acontecimientos, tal y como los podríamos designar convencionalmente de un modo gráfico mediante una línea recta. Si observamos en qué orden estos acontecimientos se presentan en el cuento, tendremos, en lugar de la disposición, la composición del relato, e inmediatamente nos daremos cuenta de que, si en el esquema de la disposición los acontecimientos seguían el orden del alfabeto es decir, seguían el orden cronológico, aquí este último aparece completamente alterado. Las letras, sin ningún orden aparente, componen una nueva serie artificial, lo cual significa que los acontecimientos designados convencionalmente con estas letras se sitúan dentro de la serie. Si designamos la disposición del cuento con dos líneas opuestas y señalamos en el orden de sucesión todos los momentos de la disposición del relato refe-

rentes a Olia Meschérskaia en una, y los referentes a la preceptora, en otra, obtendremos dos rectas que simbolizarán la disposición del relato.

ESQUEMA DE LA DISPOSICIÓN

I. *Olia Meschérskaia*

A. Infancia.
B. Juventud.
C. Episodio con Shenshin.
D. Conversación sobre el aliento apacible.
E. Llegada de Maliutin.
F. Relación con Maliutin.
G. Anotación en el diario.
H. Último invierno.
I. Episodio con el oficial.
K. Conversación con la directora.
L. Asesinato.
M. Entierro.
N. Interrogatorio del juez.
O. Tumba.

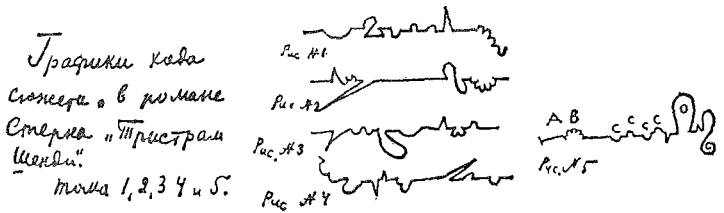
II. *Preceptora*

a. Preceptora.
b. Sueños sobre el hermano.
c. Sueños sobre la trabajadora intelectual.
d. Conversación sobre el aliento apacible.
e. Sueños sobre Olia Meschérskaia.
f. Paseos en el cementerio.
g. En la tumba.

Intentemos ahora representar esquemáticamente la labor que el autor ha efectuado con este material, al conferirle su forma estética, es decir, planteemos el problema de cómo se reflejará la composición en el dibujo. Para obtener el esquema de composición, unamos los puntos de estas rectas en el orden en que los acontecimientos se presentan en el relato. Todo ello aparece en los esquemas gráficos (v. p. 193). Señalaremos convencionalmente con una curva por debajo de la recta todo paso a un acontecimiento cronológicamente anterior, es decir, toda vuelta del autor hacia atrás, y con una curva por encima de la recta, el paso a un suceso posterior, cronológicamente más alejado, es decir, todo salto del cuento hacia adelante *. Obtendremos dos esquemas gráficos: ¿qué significa esta curva presentada en el dibujo, compleja y enredada a primera vista? Desde

* En el gráfico autógrafo el autor invierte la indicación. (*N. del E.*)

DIBUJOS 1—6
Autógrafo de L. S. Vigotski



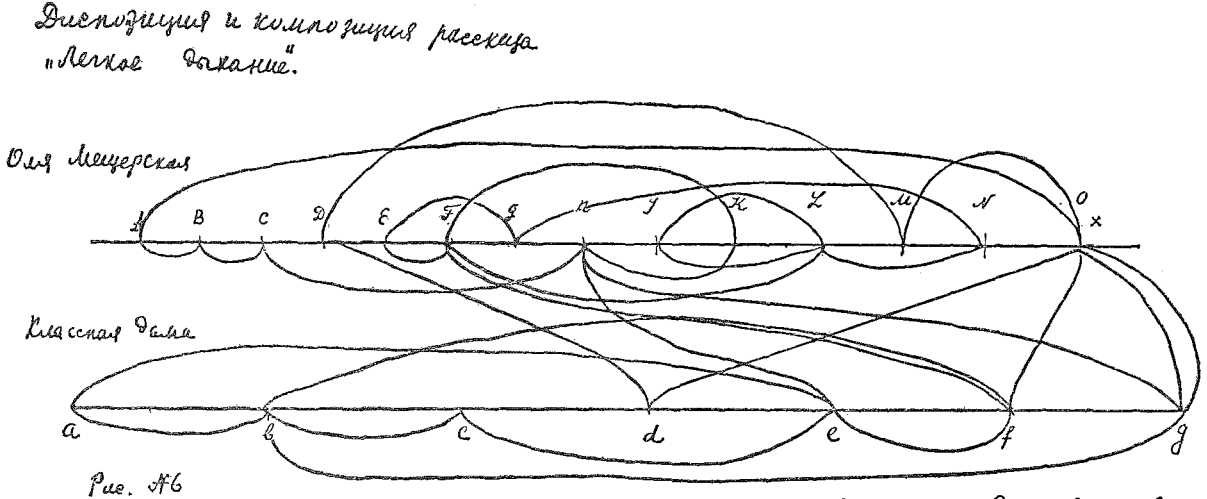


Рис. №6

x – начало. Движение вперед обозначено кривыми снизу прямой, движения назад – кривыми сверху прямой

Traducción del autógrafo anterior:

Gráficas del curso
de la fábula en la novela
de Sterne «Tristram
Shandy»
Tomos 1, 2, 3, 4 y 5.

Disposición y composición del relato
«Aliento apacible»

x — comienzo. El movimiento hacia adelante se representa con curvas por debajo de la recta. El movimiento hacia atrás, con curvas por encima de la recta.

luego, sólo significa una cosa: en la narración los acontecimientos se desarrollan no en forma de una recta [51], como sucedería en la vida, sino a saltos. El relato salta hacia adelante y hacia atrás, uniendo y comparando los puntos más alejados de la narración, pasando de un punto a otro, completamente inesperado. En otros términos, nuestras curvas expresan de un modo gráfico el análisis de la fábula y del argumento de este relato, y si seguimos en el esquema de la composición el orden de sucesión de los elementos, interpretaremos nuestra curva desde el principio hasta el fin como una representación convencional del desarrollo del cuento. Esto es la melodía de la narración. Así por ejemplo, en lugar de relatar el contenido citado anteriormente en orden cronológico —cómo Olia Meschérskaia era alumna de un gimnasio, cómo creció, cómo se convirtió en una hermosa joven, cómo ocurrió su caída, cómo surgió y discurrió su relación con el oficial, cómo fue paulatinamente cerñiéndose la amenaza y sobrevino de pronto el asesinato, cómo la enterraron, cómo era su tumba, etc.—, en lugar de todo esto el autor comienza directamente por describir la tumba, después pasa a su infancia, seguidamente de forma inesperada habla de su último invierno, luego, durante la conversación con la directora nos pone al corriente de la caída de la muchacha el verano anterior, sigue el asesinato, ya casi al final nos enteramos de un pequeño episodio, sin importancia aparente, ocurrido hacía años. La curva representa todas estas digresiones. De este modo, los esquemas reflejan lo que hemos denominado estructura estática o anatomía del cuento. Nos resta descubrir su composición dinámica o fisiología, es decir, debemos preguntarnos acerca de las razones que han inducido al autor a organizar de este modo el material, por qué, con qué secreto fin empieza por el final y al final parece hablar del principio, qué persigue al trastocar todos estos acontecimientos.

Debemos determinar la función que desempeña esta transposición; en otros términos, debemos hallar la razón de ser, el significado y la tendencia de esta curva, aparentemente absurda y embrollada, que simboliza la composición del cuento. Para ello, deberemos hacer un salto del análisis a la síntesis e intentar descubrir la fisiología del relato a partir del significado y de la vida de su organismo en su totalidad.

¿Qué representa el contenido del cuento o su material tomado por sí mismo, tal y como es? ¿Qué nos dice ese sistema de acciones y de acontecimientos que se desgaja del cuento como su evidente fábula? Las palabras «los pozos de la vida» representen quizá la forma más simple y clara de definir todo esto. La propia fábula del relato no nos proporciona ni un solo rasgo luminoso, y si tomamos todos estos acontecimientos en su valor vital y cotidiano, nos encontraremos ante la vida insignificante, absurda, y

desprovista de todo interés, de la alumna de un gimnasio de provincias, vida que brota de raíces podridas y que desde el punto de vista de su valoración, da una flor podrida o permanece infecunda. ¿Quizá esta vida, estos pozos de la vida aparezcan un tanto idealizados, embellecidos en el cuento, quizá los aspectos turbios hayan quedado oscurecidos, quizá hayan sido transformados en «una obra maestra» y quizá el propio autor represente esta vida de color rosa, como suele decirse? ¿Quizá él mismo, educado en ese ambiente, descubra cierto encanto y atractivo en esos acontecimientos y quizá nuestra apreciación difiera de la que el escritor ofrece de los sucesos y personajes?

Debemos decir abiertamente que el análisis del cuento no justifica ninguna de estas suposiciones. Por el contrario, el autor no sólo no se esfuerza por ocultar esos pozos de la vida, sino que los presenta siempre al desnudo, con una evidencia palpable, parece ofrecernos la posibilidad de tocarlos, de convencernos con nuestros propios ojos, de meter los dedos en las heridas de esta vida. Es fácil probar que el escritor resalta el carácter, absurdo, e insignificante de esa vida. He aquí cómo habla el autor de su heroína: «...imperceptiblemente alcanzó la fama en el gimnasio, y ya empezaron a correr rumores de que era frívola, de que no podía vivir sin admiradores, de que el estudiante Shenshin estaba locamente enamorado de ella y que ella, al parecer, también le quería, pero que era tan versátil en el trato con el muchacho que éste había intentado suicidarse...» O compruébese qué expresiones tan brutales y duras, expresiones que ponen al descubierto la verdad desnuda de la vida, emplea Bunin al hablar de la relación de Olia con el oficial: «...que la muchacha le había cautivado, que mantenía una relación con él, que le había prometido ser su mujer y que en la estación, el día del asesinato, cuando le despedía a Novocherkassk, le había dicho de pronto que ni le había pasado por la cabeza quererle, que todas aquellas conversaciones acerca del matrimonio no habían sido más que una burla...» O véase qué despiadamente se muestra esta verdad en la anotación del diario que describe la escena de intimidad con Maliutin: «Tiene cincuenta y seis años, pero todavía es muy guapo y siempre va muy bien vestido —lo único que no me ha gustado es que haya venido con capa—, huele a colonia inglesa y tiene unos ojos todavía jóvenes, negros, y una barba elegantemente partida en dos, completamente plateada».

En toda esta escena, tal como está anotada en el diario, no hay ni un solo detalle que nos aluda a un sentimiento vivo e ilumine de algún modo ese cuadro penoso y desesperanzado que se forma el lector. El amor ni siquiera se menciona y uno tiene la impresión de que no existe palabra más extraña e impropia a estas páginas. De este modo, sin la menor espe-

ranza, en el mismo tono turbio, se ofrece todo el material relativo al ambiente vital, y a las opiniones, conceptos, vivencias, y acontecimientos de esta vida. Por consiguiente, el autor no sólo no embellece, sino que, por el contrario, pone al descubierto y nos deja sentir en toda su realidad esa verdad que subyace en el cuento. Volvemos a repetirlo: su esencia, tomada desde ese punto de vista, puede definirse como los pozos de la vida, como el agua turbia de la vida. Sin embargo, esta no es la impresión que el relato produce en su totalidad.

No en vano el cuento se titula «Aliento apacible» y no es preciso examinarlo con demasiada atención para descubrir que la impresión que nos produce al leerlo puede expresarse únicamente diciendo que es completamente opuesta a la impresión que causan los acontecimientos que se narran, tomados como tales. El autor consigue precisamente el efecto contrario, y el auténtico tema del cuento es, desde luego, el aliento apacible, y no la historia de la confusa vida de una estudiante de provincias. No se trata de un cuento acerca de Olia Meschérskaia, sino sobre el aliento apacible; su característica fundamental lo constituye ese sentimiento de liberación, de apacibilidad, de renuncia y absoluta diafanidad de la vida que no puede en modo alguno inferirse de los propios acontecimientos que forman su base. En la historia, que enmarca todo el relato, de la preceptora de Olia Meschérskaia es donde se manifiesta de manera más evidente ese carácter ambiguo del cuento. Esta preceptora, a quien la tumba de la muchacha sume en un estado de asombro rayano en el aturdimiento, que daría media vida con tal de no tener que afrontar esa muerte y que en el fondo de su alma es feliz, como lo son todos los enamorados y todas las personas fieles a una pasión ardiente, confiere de pronto un significado y un tono totalmente nuevos al cuento. Esta mujer hace tiempo que vive de fantasías que sustituyen en ella la verdadera vida, y Bunin con la implacable dureza del auténtico poeta, nos dice claramente que esa impresión de aliento apacible que produce su cuento no es más que una fantasía que sustituye a la vida real. En efecto, nos asombra aquí la audaz comparación que se permite el autor. Señala una tras otra las tres fantasías que sustituyeron a la vida real para la preceptora: primero, su hermano, un alférez pobre y en nada notable —esto es la realidad—, y la fantasía, la singular espera de que su vida cambiaría milagrosamente gracias a él. Después vivió soñando que ella era una intelectual, y de nuevo nos hallamos ante una fantasía que sustituye en la mujer a la vida real. «La muerte de Olia Meschérskaia prendió en ella como un nuevo sueño», dice el autor, acercando de lleno esta nueva fantasía a las dos anteriores. Gracias a este procedimiento desdobla por completo nuestra impresión, y al obligar que el relato se refracte y se refleje en la percepción de la nueva heroína,

descompone como en un espectro, su luz en sus partes integrantes. Percibimos y sentimos con toda claridad la vida disociada de este cuento, lo que en él corresponde a la realidad, y lo que corresponde a los sueños. De aquí nuestro pensamiento pasa fácilmente al análisis de la estructura que hemos efectuado anteriormente. La línea recta corresponde a la realidad contenida en la narración, y la compleja curva de construcción de esta realidad con que hemos representado la composición de la novela, es su aliento apacible. Empezamos a entrever: los acontecimientos aparecen unidos y concatenados de tal manera que pierden su peso cotidiano y su opacidad; constituyen una cadena melódica y en sus crescendos, resoluciones y alteraciones ellos, podríamos decir, sueltan los hilos que les atan; se liberan de los nexos habituales en los que se presentan en la vida y en las impresiones de la vida; se enajenan de la realidad, se unen unos a otros, del mismo modo que las palabras se unen en el verso. Nos decidimos ya a formular nuestra conjetura y a decir que el autor ha trazado una curva compleja en su relato con el fin de eliminar los sedimentos de la vida, convertirla en transparencia, enajenarla de la realidad, transformar el agua en vino, como hace siempre la obra de arte. Las palabras de la narración o del verso llevan su significado simple, su agua, mientras que la composición, al crear sobre estas palabras, un nuevo significado, sitúa todo en un plano distinto y lo convierte en vino. Así, la trivial historia de una estudiante de conducta desordenada se transforma en el apacible aliento del cuento de Bunin.

Es fácil confirmar lo dicho con observaciones objetivas e indiscutibles, con citas del propio cuento. Tomemos el procedimiento fundamental de esta composición, e inmediatamente veremos qué finalidad persigue ese primer salto que se permite el autor al empezar por la descripción de la tumba. Simplificando un poco las cosas y reduciendo los complejos sentimientos a otros más simples y elementales, podríamos decir aproximadamente lo siguiente: si se nos contara la historia de la vida de Olia Meschérskaia en orden cronológico, del principio al fin, nuestro conocimiento de su inesperado asesinato se vería acompañado de una tensión extraordinaria. El poeta habría creado ese estado de tensión particular, ese dique a nuestro interés, que los psicólogos alemanes, como Lipps, han denominado la ley de la represión psicológica y los teóricos de la literatura llaman *Spannung*. Esta ley y este término significan únicamente que si un movimiento psicológico tropieza con un obstáculo, entonces nuestra tensión empieza a crecer precisamente en el lugar en el que hemos encontrado ese obstáculo, y esa tensión de nuestro interés que cada episodio de la narración agudiza y dirige a su ulterior solución, colmaría, desde luego, el cuento. Todo él estaría saturado de una indecible tensión. Nos enteraría-

mos de los acontecimientos en este orden aproximado: cómo Olia Meschérskaia cautivó al oficial, cómo entabló una relación con él, cómo se sucedieron las diversas peripecias de esta relación, cómo le juró amor y le habló de matrimonio, cómo se burló después de él; viviríamos junto con los personajes toda la escena de la estación y su solución final y, naturalmente, tensos y alarmados, estaríamos pendientes de la muchacha en esos breves instantes en que el oficial, con el diario en la mano, tras leer la anotación sobre Maliutin, sale al andén y la mata inesperadamente. Tal sería la impresión que produciría este suceso en la disposición del cuento; constituye el punto culminante de toda la narración y en torno a él se sitúa el resto de la acción. Pero si el autor empieza por ponernos ante la tumba y nos relata la historia de una vida que ya sabemos muerta, si primero nos enteramos de que fue asesinada y tan sólo después se nos dice cómo ocurrió esto, entonces comprendemos que la composición lleva en sí la superación de la tensión inherente a los acontecimientos tomados por sí mismos; y entonces leemos la escena del asesinato y la escena de la anotación en el diario con un sentimiento totalmente distinto al que nos dominaría si los acontecimientos se desenvolvieran ante nosotros en línea recta. Y de este modo, paso a paso, de un episodio a otro, de una frase a otra, podría demostrarse que han sido elegidos y encadenados de forma tal que toda la tensión contenida en ellos, todo el sentimiento penoso y turbio, se resuelva, se libere, se comunique allí y en tal relación que produzca una impresión distinta a la que causaría en la concatenación natural de los acontecimientos.

Si se observa la estructura de la forma representada en nuestro esquema, se puede probar paso a paso que todos los saltos de la narración persiguen en definitiva una finalidad: eliminar esa impresión inmediata que emana de los acontecimientos y transformarla en algo diferente, completamente opuesto a lo primero.

Esta ley de destrucción del contenido por la forma puede ilustrarse fácilmente incluso en la construcción de episodios y situaciones aisladas. Véase, por ejemplo, en qué sorprendente concatenación nos enteramos del asesinato de Olia Meschérskaia. Ya hemos estado con el autor ante su tumba, acabamos de enterarnos, por la conversación con la directora, de su tropiezo, acaba de pronunciarse por vez primera el nombre de Maliutin, «y un mes después de esta conversación, un oficial de cosacos, feo y de aspecto plebeyo, que nada tenía en común con el mundo al que pertenecía Olia Meschérskaia, la mató a tiros en el andén de la estación, en medio de la multitud que acababa de llegar en el tren». Vale la pena examinar más de cerca la estructura de esta frase con el fin de descubrir toda la teleología del estilo del cuento. Obsérvese cómo la palabra más importante aparece

perdida entre el cúmulo de descripciones aparentemente accesorias e insustanciales; cómo la palabra «mató», la más terrible y espantosa de todo el cuento, y no sólo de esta frase, se pierde en algún lugar de la pendiente entre la larga y sosegada descripción del oficial de cosacos y la descripción del andén, de la muchedumbre y del tren recién llegado. No incurriremos en un error si decimos que la propia estructura de la frase ahoga el estampido del terrible disparo, despojándolo de su fuerza, y convirtiéndolo en una especie de gesto, en un movimiento casi imperceptible de la mente, al eliminar todo matiz emocional del acontecimiento. O véase cómo nos enteramos de la caída de Olia Meschérskaia: en el confortable despacho de la directora, entre el olor del muguete y el calor de la resplandeciente estufa holandesa, en medio del sermón motivado por los zapatos caros y el peinado. Y de nuevo la terrible, o como dice el propio autor, «la increíble confesión con que Olia Meschérskaia había dejado atónita a la directora», se describe así: «Y entonces Meschérskaia, sin perder la calma, con la misma sencillez, la interrumpió amablemente:

»—Perdone, *madame,* en eso usted se equivoca, soy una mujer. ¿Y sabe usted quién es el culpable? Pues el vecino y amigo de papá, por otra parte hermano de usted, Alexéi Mijáilovich Maliutin. Sucedió el verano pasado, en el campo...»

El disparo aparece como un pequeño detalle dentro de la descripción del tren recién llegado; aquí, la sorprendente confesión no es más que un pequeño detalle de una conversación sobre zapatos y peinados. Y la propia minuciosidad —«el vecino y amigo de papá, por otra parte, hermano de usted, Alexéi Mijáilovich Maliutin»— no tiene, claro está, otro valor que el destruir todo lo que esa confesión tiene de increíble y desconcertante. Y, al mismo tiempo, el autor destaca el aspecto real del disparo y de la confesión. Y en la misma escena del cementerio, vuelve a llamar las cosas por su nombre para expresar el verdadero significado de los acontecimientos, y nos habla del asombro de la preceptora, incapaz de comprender cómo se puede «relacionar esa limpia mirada con todo lo *horrendo* que ahora está ligado al nombre de Olia Meschérskaia». Eso *horrendo* que va unido al nombre de Olia Meschérskaia no deja de estar presente en el cuento ni por un instante, jamás se subestima, pero la narración no produce la sensación de horrible en sí, sino que esta sensación forma parte de otra vivencia; y nos encontramos con que una narración sobre cosas horrendas lleva el extraño título de «Aliento apacible», y todo él aparece impregnado del aliento de la fría y delicada primavera.

Detengámonos en el título. Este título no es, desde luego, casual, ya que lleva en sí la revelación del tema fundamental, y apunta hacia la dominante que determinará toda la estructura del cuento. Este concepto, que

introdujo Christiansen en la estética, se muestra particularmente fecundo, y es imposible prescindir de él al analizar una obra. En efecto, toda narración, cuadro, poesía, es, por supuesto, una totalidad compleja, compuesta de elementos completamente distintos, organizados en diferente grado, constituyendo una jerarquía diversa de subordinaciones y nexos; y en esta totalidad compleja existe siempre un momento preponderante que determina la estructura del resto de la narración, el significado y título de cada una de sus partes. La dominante del cuento en cuestión es, sin duda alguna, «el aliento apacible» [52]. Aparece, sin embargo, tan sólo al final del cuento, en forma del recuerdo de la preceptora de una antigua conversación que ella sorprendió entre Olia Meschérskaia y una amiga de ésta. Esta conversación sobre la belleza femenina, narrada en el estilo semicómico de «los viejos libros divertidos» constituye esa *pointe* de todo el relato, esa catástrofe, en la que se revela su verdadero significado. El «viejo libro divertido» considera como lo más importante en la belleza femenina el «aliento apacible». «¡El aliento apacible! Y yo lo tengo, escucha cómo respiro, ¿verdad que lo tengo?» Creemos casi oír ese suspiro, y en este episodio, narrado en un estilo cómico y jocoso, al leer las palabras finales, catastróficas, del autor, descubrimos de pronto un significado totalmente distinto: «Ahora este aliento apacible se ha expandido por el mundo, en este cielo nuboso, en este frío viento primaveral...» Podría decirse que estas palabras, al ligar el final con el comienzo, parecen cerrar el circuito. ¡Cuán grande puede ser a veces el valor y el significado de un pequeño vocablo en una frase artísticamente construida! Esta palabra, que encierra en sí toda la catástrofe de la narración, es «este» aliento apacible. *Este*: se trata del suspiro que acabamos de mencionar, del aliento apacible que Olia Meschérskaia pide a su amiga que escuche; y de nuevo las palabras catastróficas: «...en este cielo nuboso, en este frío viento primaveral...» Estas tres palabras concretizan y funden toda la idea del cuento que empieza por la descripción del cielo nuboso y del frío viento primaveral. En estas palabras finales, el autor parece querer decir que todo lo sucedido, todo lo que ha constituido la vida, el amor, el asesinato, la muerte de Olia Meschérskaia —todo ello representa de hecho un solo acontecimiento— queda resumido en *este* aliento apacible que de nuevo se ha expandido por ese cielo nuboso, por ese frío viento primaveral. Y las descripciones anteriores de la tumba, de los días grises de abril, del viento frío, todo ello se funde de pronto, se concentra en un punto, se incluye y se introduce en el cuento; éste adquiere de repente un nuevo significado y un nuevo valor expresivo: ya no se trata de un simple paisaje provinciano, de un simple cementerio provinciano de amplias dimensiones, del tintineo del viento en una corona de porcelana, sino del aliento apacible expandido por todo el

mundo, el cual en su significado cotidiano representa ese mismo disparo, ese mismo Maliutin, todas aquellas cosas horrendas que aparecen ligadas al nombre de Olia Meschérskaia. No en vano los teóricos definen la *pointe* como un final en un momento inestable o como la final musical en la dominante. El desenlace del cuento, cuando ya nos hemos enterado de todo, cuando la hsitoria de la vida y de la muerte de Olia Meschérskaia ha pasado ante nosotros, y sabemos ya todo lo que nos puede interesar acerca de la preceptora, vierte con una fuerza inesperada una luz completamente nueva a todos los acontecimientos, y este salto que efectúa el relato, al pasar de la tumba a la historia del aliento apacible, supone un cambio decisivo para toda la composición, al presentarnos un aspecto completamente nuevo de la totalidad.

Y la última frase, que hemos denominado antes catastrófica, resuelve este final inestable en la dominante —la inesperada y divertida confesión acerca del aliento apacible— y funde en un todo único los dos planos del relato. Y aquí el autor no intenta en modo alguno oscurecer la realidad ni la confunde con la ficción. Lo que Olia Meschérskaia cuenta a su amiga es divertido en el sentido literal de la palabra, y cuando repite lo que dice el libro «...ojos negros de alquitrán hirviente —de verdad, dice así de alquitrán hirviente—, cejas negras como la noche...», etc., todo ello resulta precisa y simplemente divertido. Y ese aire de autenticidad —«escucha cómo respiro»— representa asimismo, puesto que pertenece a la realidad, tan sólo un gracioso detalle de esa extraña conversación. Sin embargo, ese mismo aire, tomado en otro contexto, coadyuva a que el autor logre fundir todas las partes aisladas del relato, y en las líneas catastróficas, extraordinariamente lacónicas, pasa ante nosotros todo el cuento, desde *ese* apacible suspiro hasta *ese* frío viento primaveral sobre la tumba; es entonces cuando nos convencemos verdaderamente de que el tema del cuento es el aliento apacible.

Podría demostrarse de manera detallada que el escritor recurre a una serie de procedimientos auxiliares que sirven para el mismo fin. Hemos señalado un solo procedimiento de montaje literario, el más significativo y evidente, a saber, la composición argumental; pero se sobrentiende que en la elaboración de la impresión que recibimos de los acontecimientos, elaboración que contiene, a nuestro juicio, la esencia misma del efecto que nos produce el arte, participa no sólo la composición argumental, sino asimismo toda una serie de momentos. En la manera en que el autor narra los acontecimientos, en el lenguaje, en el tono, en la selección de palabras, en la construcción de las frases, en el hecho de que las escenas se describan o simplemente se ofrezcan sus resultados, en que se citen los diálogos o los diarios de los personajes o únicamente se nos informe de los sucesos, en

todo esto se refleja también la elaboración artística del tema, la cual posee el mismo valor que el procedimiento señalado y estudiado.

En particular, reviste singular importancia la selección de hechos. Por comodidad, hemos opuesto en nuestro razonamiento la disposición a la composición, como momento natural frente a otro artificial, olvidando que la propia disposición, es decir, la selección de hechos sujetos a su organización, representa ya un acto creador. En la vida de Olia Meschérskaia hubo miles de acontecimientos, miles de conversaciones —la relación con el oficial incluía decenas de peripecias, Shenshin no fue su única aventura en el gimnasio, no hablaría una sola vez con la directora acerca de Maliutin—, sin embargo, por alguna razón, el autor eligió estos episodios, desechando todos los restantes, y ya en este acto de selección, y de eliminación de lo innecesario, quedó marcado el acto de creación. Del mismo modo que un pintor, al representar un árbol, no pinta, ni puede hacerlo, cada hoja por separado, sino que nos ofrece la impresión general, suscinta de una mancha o unas hojas aisladas, así el escritor, al seleccionar los elementos de los acontecimientos, transforma, y reestructura el material de la vida. Y de hecho, al extender nuestras apreciaciones vitales a este material, ya nos estamos saliendo de los límites de esta selección.

Blok supo expresar admirablemente esta regla de la creación artística, cuando opuso en un poema, por un lado,

La vida sin principio ni fin,
A todos nos acecha la casualidad.

Y por otro:

Borra los rasgos casuales
Y descubrirás: el mundo es bello.

Habitualmente, prestamos particular atención a la organización del propio discurso del escritor, a su lenguaje, a la estructura, ritmo, y melodía de la narración. La frase clásica de Bunin, extraordinariamente reposada y sólida, en que desenvuelve el relato, contiene, desde luego, todos los elementos y el vigor necesarios para la realización artística del tema. Más adelante tendremos que hablar de la influencia fundamental que ejerce la estructura del lenguaje del escritor en nuestra respiración. Hemos efectuado una serie de registros experimentales de nuestra respiración durante la lectura de fragmentos prosaicos y poéticos de diferente

estructura rítmica, en particular, hemos registrado íntegramente nuestra respiración durante la lectura de este cuento; Blonski observa con toda razón que, de hecho, sentimos del mismo modo que respiramos, y es preciso destacar como muy representativo del efecto emocional de cada obra el sistema de respiración [53] que le corresponde. Al obligarnos a consumir la respiración parcamente, en pequeñas porciones, a retenerla, el autor crea fácilmente el fondo emocional de nuestra reacción, un estado de angustia latente. Por el contrario, al impelernos a soltar de golpe todo el aire contenido en los pulmones y a reponer enérgicamente las reservas, el poeta crea un fondo emocional totalmente distinto para nuestra reacción estética.

Todavía tendremos ocasión de hablar de la importancia que atribuimos a los registros de la curva respiratoria y de las enseñanzas que de ellos se desgajan. Pero nos parece oportuno señalar el hecho significativo de que nuestra propia respiración durante la lectura del cuento, como lo prueban los registros neumográficos, es una respiración *apacible,* y a pesar de que leemos acerca del asesinato, y de todo lo turbio y horrendo que ha quedado ligado al nombre de Olia Meschérskaia, sin embargo respiramos como si no percibiéramos lo horrible, como si cada nueva frase llevara en sí la explicación y superación de ello. Y en lugar de una tensión dolorosa, experimentamos una sensación de apacibilidad casi enfermiza. Con lo cual queda al menos esbozada la contradicción afectiva, el choque de sentimientos contrarios que, al parecer, constituye la sorprendente ley psicológica de la narración artística. Digo sorprendente, pues la estética tradicional nos ha preparado para una comprensión totalmente opuesta del arte: durante siglos los estudiosos de la estética han estado anunciando la armonía entre la forma y el contenido, afirmando que la forma ilustra, completa, y acompaña el contenido, y de pronto descubrimos que se trata de un error garrafal, ya que la forma combate el contenido, y lo supera, y que esta contradicción dialéctica entre forma y contenido encierra, al parecer, el verdadero significado de nuestra reacción estética. En efecto, podríamos pensar que Bunin, para describir el aliento apacible, eligiría los aspectos más líricos, y sosegados que puedan hallarse en los acontecimientos, en los caracteres. ¿Por qué no nos ha narrado la historia, transparente como el aire, de algún primer amor, puro y diáfano? ¿Por qué ha elegido algo brutal, penoso y turbio para desarrollar el tema del aliento apacible?

Llegamos aparentemente a la conclusión de que la obra de arte encierra siempre cierta disparidad interna entre el material y la forma, de que el autor elige, como a propósito, un material difícil, resistente, cuyas propiedades se oponen a todos los esfuerzos del escritor por expresar lo que desea. Y cuanto más insuperable, más tenaz, más hostil es el material, tanto

más apto resulta, al parecer, para el autor. Y la forma que el escritor da a este material tiene como fin no el poner en manifiesto las propiedades inherentes a este material, revelando hasta sus últimas consecuencias la vida de una estudiante rusa de liceo en toda su tipicidad y profundidad, analizando y observando los acontecimientos en su verdadera esencia, sino precisamente lo contrario: superar estas propiedades para que lo horrible se exprese en el lenguaje del aliento apacible, para que los pozos de la vida tintineen y tintineen como el frío viento primaveral.

NOTAS

45. «*Los elementos fundamentales... de toda novela pueden considerarse suficientemente esclarecidos...*» Aquí y en adelante, Vigotski recurrirá ampliamente a los resultados de investigación de la estructura de la novela en los trabajos de los representantes de la escuela formal (p. 185).

46. «*He aquí las cuatro líneas...*» En la actual edición los dibujos 1-6 han sido reconstituidos por el manuscrito de Vigotski que halló N. I. Kleiman en el archivo de S. M. Eisenstein (p. 187).

47. «*...la disposición artificial de las palabras que las convierte en versos...*» Actualmente, esta idea, en su aplicación a la sintaxis, puede expresarse en términos más precisos: en la oración construida de acuerdo con las normas de la sintaxis habitual, se prohibe aquella disposición de las palabras, en la cual aquellas que estén gramaticalmente relacionadas de un modo directo unas con otras, se vean separadas por otras no relacionadas con ellas; esta prohibición no se observa en el lenguaje poético (p. 188).

48. «*...las llamadas digresiones de* Eugenio Oneguin *constituyen la verdadera esencia y el principal procedimiento estilístico de la construcción de la novela, son su melodía argumental.*» En relación con el análisis de las digresiones de *Eugenio Oneguin,* es preciso señalar que su función se examina detalladamente —en una forma artística, en calidad de análogas digresiones— en la novela de Louis Aragon *La Mise a mort,* París, 1965. La novela misma de Aragon está construida como una serie de digresiones parecidas, en las que el autor subraya su orientación hacia la estructura de *Eugenio Oneguin* abundantemente citado en la novela (en este caso, la orientación coincide con una vuelta a los principios de la prosa surrealista, con una posible influencia del *nouveau roman*). Véase asimismo el análisis que efectúa Vigotski de *Eugenio Oneguin* en las pp. 326-337. (p. 189).

49. «*Eso es lo que hace el investigador del verso, cuando quiere descubrir las leyes del ritmo...*» Se refiere a la metodología, elaborada en particular en los trabajos de B. V. Tomashevski y G. A. Shengueli (y, últimamente desarrollada en los trabajos de A. N. Kolmogórov), en los cuales el análisis estadístico de los tipos rítmicos de las palabras de la lengua corriente sirve de base para poner en manifiesto aquello que es específico para un poeta dado (por ejemplo, cuando se estudia la diferencia existente entre el yambo del poeta dado y el yambo «calculado» o «ideal» que puede construirse partiendo únicamente de las regularidades rítmicas de la lengua, sin recurrir a otros datos complementarios). (p. 191).

50. Las nociones que sobre la composición de la novela ofrece Vigotski representan un interés excepcional para los ulteriores intentos de formalización de los modelos de novela, los cuales pueden apoyarse asimismo en los procedimientos, elaborados en la lingüística moderna, de representación de la estructura sintáctica, que

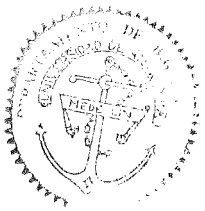
distinguen la estructura con intersección de flechas que unen las palabras interdependientes, y la estructura sin esta intersección (proyectiva). En estos términos, la «no proyectividad» (es decir, el complejo entrelazamiento de episodios, en el cual entre los sucesos vinculados por relaciones temporales y causales, se insertan otros que no mantienen estas relaciones) es típica de obras de arte del siglo XX tales como los films de Fellini («8-5»), Bergman («Fresas salvajes»), Alain Resnais («El año pasado en Marienbad», «La guerre est finie»), el teatro de A. Miller («Después de la caída») las novelas de Faulkner. Señalaremos que en las ediciones posteriores de sus novelas de composición particularmente compleja (*The sound and the fury, Absalom, Absalom!*) el propio Faulkner incluyó la descripción de su «disposición» (según la terminología de Vigotski) (p. 191).

51. «*...en la narración, los acontecimientos se desarrollan no en forma de recta...*» — Aquí Vigotski introduce de hecho la distinción entre el tiempo real y el tiempo literario, estudiado posteriormente en numerosos trabajos, en particular los dedicados a la obra de autores del siglo XX; *cf.* un enfoque parecido de este problema en: G. Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählungskunst,* 1946, Bonn; *cf.* también: E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters,* Zürich, 1939; G. Poulet, *Etudes sur le temps humain,* Edinburgh, 1949, París, 1950, París, 1964. Un problema parecido, en su aplicación a la literatura rusa antigua, ha sido estudiado en los artículos de D. S. Lijachov. Véase: D. Lijachov, «Vremia v proizvedeniaj russkogo fol'klora». — *Russkaia literatura* [El tiempo en las obras del folklore ruso. — Literatura rusa], 1962, N.º 4, pp. 32-47. D. S. Lijachov, «Epicheskoye vremia russkij bilin». — *Svornik v chest' akad. B. V. Grekova* [El tiempo épico en las «bilinas» rusas. — Recopilación en honor del académico B. V. Grekov], Moscú-Leningrado, 1952, pp. 55-63; D. S. Lijachov, «Iz nabliudenii nad leksikoi 'Slova o polku Igoreve'». — *Izvestiya Otdeleniya literaturi i yazika AN SSSR* [Observaciones sobre el léxico del «Cantar de las huestes de Igor». — Noticias de la Sección de Lengua y Literatura de la Academia de Ciencias de la URSS], vol. VIII, 1949, fasc. 6, pp. 551-554; *cf.* V. V. Ivanov, V. N. Toporov, *Slavianskiye yazikoviye modeliriruyuschiye semioticheskiye sistemi* [Sistemas semióticos de modelación de las lenguas eslavas], Moscú, 1965, pp. 188 y ss.; V.V. Ivanov, V. N. Toporov, «K opisaniyu nekotorij ketskij semioticheskij sistem». — *Uchoniye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Trudi po znakovim sistemam* [En torno a la descripción de algunos sistemas semióticos de modelación de las lenguas. — Memorias de la Universidad de Tartu. Trabajos sobre sistemas de signos], vol. II, Tartu, 1966, p. 122; V. V. Ivanov, «Problemi vremeni v nauke i iskusstve XX veka». — *Simpozium «Tvorchestvo i nauchnii progress»* [Problemas del tiempo en el arte y en la ciencia del siglo XX. — Simposium «Creación artística y progreso científico»], Leningrado, 1966, p. 24; J.-P. Sartre, «A propos de 'Le bruit et la fureur': la temporalité chez Faulkner». — *La Nouvelle Revue Française,* 52, 1939, pp. 1057-1061; 53, 147-151 (traducción inglesa en *William Faulkner, Three decades of criticism,* New York-Burlingame, 1963, pp. 225-232). Una representación gráfica de la estructura de la obra que se aproxima mucho a las ideas de Vigotski, ofreció posteriormente Eisenstein, quien señaló que «ejemplos clásicos rusos de semejante narración no consecutiva pueden ser: 'El disparo' de Pushkin, que empieza por la mitad, 'Aliento apacible' de Iv. Bunin y un número incalculable de otras obras» (S. M. Eisenstein, «Neravnodushnaia priroda». — *Izbranniye proizvedeniya* [La naturaleza no indiferente. — Obras escogidas], vol. 3, Moscú, 1964, p. 311). La cita de «Aliento apacible» puede deberse al hecho de que Eisenstein, quien mantenía relaciones amistosas con Vigotski, conocía bien su manuscrito sobre la psicología del arte. (p. 195).

52. «*La dominante del cuento en cuestión es... 'el aliento apacible'.*» — El concepto de dominante, que introduce aquí Vigotski, es uno de los conceptos más importantes de la lingüística y la teoría de la literatura estructurales; *cf.* B. M. Eijenbaum, *Melodika stija* [La melódica del verso], Petrogrado, 1922. (p. 201).

53. «*...es preciso destacar como muy representativo del efecto emocional de cada obra el sistema de respiración...*» — A diferencia de otras obras anteriores que señalan la relación existente entre respiración y percepción estética (*cf.* G. Santayana,

The sense of beauty, New York, 1896, p. 56), L. S. Vigotski pretendió comprobar experimentalmente esta hipótesis. Sin embargo, los resultados de los experimentos descritos de ningún modo pueden considerarse como definitivos. Una de las mayores dificultades con que se tropieza, es la de separar aquellos mecanismos que pueden determinar el ritmo de la respiración en función de los más diversos factores (influencia emocional de la obra, estructura sintáctica de la misma, etc.) (p. 204).



Capítulo VIII

LA TRAGEDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DE DINAMARCA

El enigma de Hamlet. Soluciones «subjetivas» y «objetivas». El problema del carácter de Hamlet. Estructura de la tragedia: fábula y argumento. Identificación del héroe. Catástrofe.

La tragedia de Hamlet es considerada unánimemente como enigmática. Todos opinan que esta obra se distingue de las restantes tragedias del mismo autor y de las de otros escritores ante todo en que en ella el curso de la acción se desenvuelve de tal modo, que suscita inevitablemente el asombro y la incomprensión del espectador. Por este motivo, las investigaciones y los trabajos críticos dedicados a esta obra poseen casi siempre un carácter de interpretación y están construidos de acuerdo con un solo modelo: intentan desentrañar el enigma propuesto por Shakespeare. Este enigma podría formularse del siguiente modo: ¿por qué Hamlet, quien tenía que haber asesinado al rey inmediatamente después de hablar con la sombra, no logra hacerlo y toda la tragedia se nutre de la historia de su inacción? Para resolver este enigma, que efectivamente se le plantea a todo lector, puesto que Shakespeare no ofrece una respuesta clara y directa al problema de la morosidad de Hamlet, los críticos buscan las causas en dos circunstancias: en el carácter y vivencias del propio héroe o en las condiciones objetivas. El primer grupo de críticos reduce el problema al carácter de Hamlet e intenta demostrar que éste no cumple su venganza inmediatamente o porque sus sentimientos morales se oponen al acto de venganza, o porque es indeciso y falto de voluntad por naturaleza, o porque, como señalaba Goethe, era una carga demasiado grande para unas espaldas tan débiles. Y puesto que ninguna de estas interpretaciones explica la

tragedia hasta el final, puede decirse con seguridad que ellas carecen de todo valor científico, ya que es posible defender lo contrario a cada una de ellas con el mismo derecho. Los investigadores del género opuesto adoptan una actitud confiada e ingenua respecto a la obra de arte e intentan explicar la morosidad de Hamlet a partir de su forma de ser, como si se tratara de un ser vivo, auténtico, y en general todos sus argumentos provienen de la vida y de la valoración de la naturaleza humana, y no de la construcción artística de la obra. Algunos críticos llegan a afirmar que el fin que perseguía Shakespeare era mostrar a un hombre sin voluntad y desarrollar la tragedia que surge en el alma de un ser llamado a realizar una gran obra, pero que no posee las fuerzas necesarias para llevarla a cabo. La mayoría entendía *Hamlet* como la tragedia de la impotencia y la falta de voluntad, dejando de lado una serie de escenas que muestran en el protagonista rasgos de un carácter totalmente opuesto y que revelan en él a un hombre de excepcional decisión, valor y audacia, cuyas vacilaciones no se deben a consideraciones morales, etc.

Otro grupo de críticos buscaba las causas de la morosidad de Hamlet en los obstáculos objetivos que se hallan en el camino de la realización del fin que tiene planteado. Señalaban el hecho de que el rey y los cortesanos oponían una fuerte resistencia a Hamlet y que éste no mataba inmediatamente a su padrastro porque le era imposible hacerlo. Este grupo de críticos, siguiendo las huellas de Werder, afirma que el objetivo de Hamlet no era matar al rey, sino desenmascararle, demostrando ante todos su culpabilidad para tan sólo después castigarle. Se podría encontrar muchos argumentos para defender semejante punto de vista, pero asimismo otros tantos que fácilmente desmienten esta opinión. Existen dos circunstancias fundamentales que pasan desapercibidas para estos críticos y que les inducen a cometer graves errores: su primera equivocación consiste en que no hallaremos en la tragedia, ni directa ni indirectamente, formulación alguna del objetivo planteado ante Hamlet. Inventan nuevos objetivos que sólo complican las cosas y recurren igualmente a argumentos que provienen más del sentido común y de la verosimilitud que de la estética de lo trágico. Su segundo error consiste en que dejan de lado numerosas escenas y monólogos, por los cuales se hace para nosotros patente el hecho de que Hamlet es consciente del carácter subjetivo de su morosidad, que él mismo no comprende qué es lo que impulsa a demorar sus planes, que menciona varias causas diversas de ello y que ninguna de estas causas puede servir de soporte para explicar la acción en su totalidad.

Ambos grupos de críticos están de acuerdo en que esta tragedia es en grado sumo enigmática, y esta afirmación por sí sola quita a sus argumentos toda la fuerza de persuasión.

Pues si sus consideraciones fueran correctas, era de esperar que la tragedia no encerrara enigma alguno. ¿Qué misterio puede existir si se nos asegura que Shakespeare pretende representar a un ser vacilante e indeciso? En tal caso desde un principio comprobaríamos y comprenderíamos que la morosidad es debida a la vacilación. Mala sería una obra dedicada al tema de la falta de voluntad, si esta cualidad apareciera oculta bajo la forma de un misterio, y tuvieran razón los críticos de la segunda corriente, al afirmar que la dificultad reside en los obstáculos externos; entonces sería preciso decir que Hamlet supone un error dramático de Shakespeare, puesto que no supo representar de manera clara y precisa esa lucha contra los obstáculos que constituye el verdadero significado de la tragedia, por lo cual la lucha se convierte asimismo en enigma. Los críticos se esfuerzan en descubrir el misterio de Hamlet, aportando algo desde fuera, consideraciones e ideas que no figuran en la obra, y enfocan la tragedia como un caso real de la vida que es necesario interpretar a nivel del sentido común. Según la admirable expresión de Börne, el cuadro está cubierto por un velo y cuando intentamos levantarlo para ver éste, descubrimos que el velo está pintado. Y esto es completamente cierto. Es muy fácil probar que el misterio está pintado en la tragedia, que ésta se estructura deliberadamente como un enigma, que es preciso comprenderla y conscienciarla como tal, como un enigma que no se presta a interpretaciones lógicas, y si los críticos se empeñan en quitar el misterio a esta tragedia, la privan con ello de su aspecto más esencial.

Analicemos el carácter misterioso de la obra. A pesar de la diversidad de opiniones, la crítica es casi unánime al señalar la oscuridad e incomprensibilidad de la obra. Gessner dice que *Hamlet* es una tragedia de máscaras. Ante Hamlet y su tragedia, nos hallamos, según dice Kuno Fischer, como ante una cortina. Pensamos que detrás de ella hay alguna imagen, pero al final nos convencemos de que la imagen es la cortina misma. Según Börne, Hamlet representa algo incongruente, peor que la muerte, nonato. Goethe hablaba de un problema sombrío, al referirse a esta tragedia. Schlegel la comparaba a una ecuación irracional. Baumhardt habla de la complejidad de la fábula que contiene toda una serie de variados e inesperados acontecimientos. «La tragedia *Hamlet* recuerda efectivamente un laberinto», confirma Kuno Fischer. «En *Hamlet* —dice G. Brandes— no existe 'un significado general' o una idea de la totalidad. La claridad no era precisamente el ideal que Shakespeare tenía ante sus ojos. Abundan los enigmas y contradicciones, pero la fuerza de atracción de la obra está determinada en gran parte por su propia oscuridad» (21, p. 38). Al referirse a obras «oscuras», Brandes incluye entre ellas a *Hamlet*: «En algunos momentos del drama existe como un abismo entre la envoltura de la

acción y su núcleo» (21, p. 31). «Hamlet sigue siendo un misterio —dice Ten-Brink—, pero un misterio irresistiblemente atractivo, debido a que somos conscientes de que no se trata de un misterio artificialmente inventado, sino que tiene su origen en la propia naturaleza de las cosas» (136, p. 142). «Pero Shakespeare ha creado un enigma —dice Dowden— que ha permanecido para siempre en la mente humana como un elemento que la excita, pero que no puede explicarse hasta el fin. Por ello es imposible suponer que exista una *idea* o frase mágica que pueda resolver las dificultades que presenta el drama, o iluminar de pronto lo que de oscuro hay en él. La oscuridad es inherente a la obra de arte que concibe no un problema determinado, sino la vida; y en la vida, en la historia de esa alma que caminó por el lóbrego límite entre la oscuridad nocturna y la luz del día hay... muchos aspectos que escapan a nuestra razón y la confunden» (31, p. 131).

Se podrían continuar las citas hasta el infinito, ya que todos los críticos, salvo aisladas excepciones, se detienen en este problema. Los detractores de Shakespeare, como Tolstoi, Voltaire y otros, insisten en lo mismo. Voltaire en el prólogo a la tragedia «Semíramis» dice que «el curso de los acontecimientos en *Hamlet* representa una inmensa confusión». Rümelin considera que «la obra es en su conjunto incomprensible» (118, pp. 74-97).

Pero toda esta crítica ve en la oscuridad una especie de envoltura, tras la cual se oculta el núcleo, una cortina que encubre la imagen, un velo que disimula el cuadro. Resulta del todo incomprensible por qué, si «Hamlet» es realmente lo que dicen los críticos, tiene que aparecer envuelto en tanto misterio e ininteligibilidad. Y es preciso añadir que a menudo se exagera hasta el infinito este misterio y, aún más a menudo, se basa simplemente en malentendidos. Entre estos malentendidos hay que incluir la opinión de Merezhkovski, quien afirma: «La sombra de su padre se le aparece a Hamlet en un ambiente romántico, solemne, entre truenos y terremotos... La sombra de su padre le habla a Hamlet de misterios de ultratumba, de Dios, de venganza y de sangre» (85, p. 141). No se comprende dónde ha podido leer todo eso, a no ser en algún libreto de ópera. Ni que decir tiene que en el verdadero *Hamlet* no aparece nada semejante.

De este modo, podemos desechar toda la crítica que intenta separar el misterio de la propia tragedia, arrancar el velo del cuadro. Sin embargo, resulta curioso detenerse en lo que esta crítica dice acerca del carácter y conducta enigmáticas de Hamlet. Börne dice: «Shakespeare es un rey que no se somete a la regla. De haber sido como cualquier otro podría haberse dicho: Hamlet es un carácter lírico que se opone a todo tratamiento dra-

mático» (19, p. 404). También Brandes señala esta incongruencia. Dice al respecto: «No hay que olvidar que este fenómeno dramático, este héroe que no actúa, venía exigido hasta cierto punto por la técnica del drama. Si Hamlet hubiera matado al rey inmediatamente después de la revelación del espíritu, la obra habría quedado limitada a un acto. Por esta razón era positivamente necesario que surgiera la morosidad» (21 p. 37). Pero de ser así, ello significaría simplemente que el argumento era impropio para esta tragedia y que Shakespeare demoraba artificialmente una acción que podía terminar de golpe, incluyendo cuatro actos de más en una obra que podía caber en uno solo. Lo mismo señala Montegue quien ofrece una admirable fórmula: «La inacción representa precisamente la acción de los primeros tres actos». Becque se aproxima mucho a esta interpretación. Explica todo a partir de la contradicción entre la fábula de la obra y el carácter del héroe. La fábula, el curso de la acción, pertenecen a la crónica que Shakespeare incorporó al argumento, mientras que el carácter de Hamlet es creación del poeta. Entre ambos existe una contradicción irreconciliable. «Shakespeare no era dueño absoluto de su obra y no podía disponer con plena libertad de sus partes componentes», hacer esto corresponde a la crónica. Aquí reside el quid de la cuestión, y la cosa es tan sencilla y cierta que no tiene sentido buscar las explicaciones en otra parte. Con lo cual pasamos a otro grupo de críticos que busca la solución del enigma de Hamlet o en las condiciones de la técnica dramática, como expresó con rudeza Brandes, o en las raíces histórico-literarias, sobre las que surgió la tragedia. Pero es a todas luces evidente que en tal caso, ello significaría que las reglas de la técnica habían vencido al talento del escritor o que el carácter histórico del argumento había prevalecido sobre las posibilidades de su tratamiento literario. En ambos casos *Hamlet* hubiera supuesto un error de Shakespeare, quien no habría sabido elegir el argumento adecuado para su tragedia, y, desde este punto de vista, tiene toda la razón Zhukovski, al afirmar: «*Hamlet,* la obra maestra de Shakespeare, me parece monstruosa. Soy incapaz de comprender su significado. Aquellos que hallan tanto en Hamlet demuestran más su propia riqueza de pensamiento e imaginación que la superioridad de Hamlet. Yo no puedo creer que Shakespeare, al escribir su tragedia, pensara todo lo que Tieck y Schlegel pensaron al leerla: ven en la obra y en sus sorprendentes extrañezas toda la vida humana con sus incomprensibles misterios... Le he pedido que me leyera *Hamlet* y que, una vez terminada la lectura, me comunicara detalladamente sus pensamientos acerca de este *monstruo deforme*».

De la misma opinión era Goncharov, quien afirmaba que «Hamlet» no se puede representar: «Hamlet no es un personaje típico y no ha exis-

tido jamás actor capaz de interpretarlo... Se habría agotado como el judío errante... Los rasgos de Hamlet constituyen fenómenos imperceptibles en los estados de ánimo normales, habituales». No obstante, sería un error considerar que las interpretaciones histórico-literarias y formales que buscan las causas de la morosidad de Hamlet en circunstancias técnicas o históricas, tiendan inevitablemente a la conclusión de que Shakespeare había escrito una mala obra. Toda una serie de investigadores señala el significado estético positivo que encierra la utilización de esta morosidad necesaria.

Así, Volkenstein defiende la opinión, contraria a la de Heine, Börne, Turguéniev y otros, los cuales consideran que Hamlet es por su propio carácter un ser falto de voluntad. La opinión de estos últimos queda admirablemente expresada en las palabras de Hebbel, quien dice: «Hamlet es carroña ya antes de empezar la tragedia. Lo que vemos son las rosas y las espinas que crecen de esta carroña». Volkenstein supone que la verdadera naturaleza de la obra dramática, y en particular de la tragedia, reside en la excepcional tensión de las pasiones y en la fuerza interior del héroe. Por ello considera que el juicio sobre Hamlet como un ser falto de voluntad «descansa... en la fe ciega en la materia verbal, que ha distinguido a veces incluso a la más profunda crítica literaria... No se puede creer de palabra al héroe dramático, sino que es preciso comprobar cómo actúa. Y Hamlet actúa de un modo más que enérgico, mantiene una larga y sangrienta lucha contra el rey, y toda la corte danesa. En su aspiración trágica a restablecer la justicia, tres veces ataca decidido al rey: en la primera, mata a Polonio; en la segunda, salva al rey la oración, y en la tercera —al final de la tragedia—, Hamlet mata al monarca. Con prodigiosa imaginación, Hamlet escenifica la 'ratonera', el espectáculo en el que comprueba las declaraciones de la sombra; y aparta hábilmente de su camino a Rosencratz y Guildenstern. Libra un combate verdaderamente titánico... A su carácter fuerte y flexible corresponde su naturaleza física: Laertes es el mejor espadachín de Francia y Hamlet le vence, se revela más diestro (¡cómo contradice esto a la observación de Turguéniev acerca de la debilidad física del protagonista!). El héroe de la tragedia es el *maximum* de voluntad... y no percibiríamos el efecto trágico de *Hamlet* de ser el héroe indeciso y débil» (150, pp. 137, 138). Lo curioso de esta opinión no es el hecho de que señale la fuerza y la audacia de Hamlet. Esto se había hecho muchas veces, al igual que se habían subrayado muchas veces los obstáculos que surgen ante Hamlet. Lo más notable de esta opinión es el hecho de que interprete de un modo nuevo todo el material de la tragedia, referente a la falta de voluntad del protagonista. Volkenstein examina todos los monólogos en los que Hamlet se reprocha su indeci-

sión como una forma de autoestimular la voluntad, y dice que lo que menos revelan es su debilidad, e incluso puede decirse lo contrario.

Así y de acuerdo con esta opinión, resulta que todas las autoacusaciones de Hamlet respecto a su falta de voluntad son sólo una prueba más de su extraordinaria fuerza de voluntad. A pesar de librar una lucha titánica, de dar pruebas de gran fuerza y energía, se muestra descontento consigo mismo, exigiéndose un mayor esfuerzo, y de este modo se salva la situación, al interpretar las cosas así, pues se demuestra que la contradicción no es casual, sino tan sólo aparente. Las palabras acerca de la falta de voluntad es preciso tomarlas como la más vigorosa prueba de voluntad. Pero tampoco este intento soluciona nada. En efecto, no hace más que ofrecer una solución aparente del problema y repite, de hecho, el viejo punto de vista acerca del carácter de Hamlet, sin aclarar las razones por las cuales Hamlet se demora, y no mata al rey, como lo exige Brandes, en el primer acto, tras la conversación con la sombra, y la tragedia no termina al final del primer acto. Semejante enfoque lleva por fuerza hacia la corriente que parte de Werder y que alude a los obstáculos de carácter externo como la verdadera causa de la morosidad de Hamlet. Pero esto significa contradecir al sentido directo de la obra. Que Hamlet libra una lucha titánica, se puede aceptar si se parte del carácter del propio Hamlet. Admitamos que efectivamente este personaje encierra en sí grandes fuerzas. Pero, ¿contra quién libra esa lucha, contra quién va dirigida, en qué se manifiesta? Y en cuanto se plantea esta pregunta, se descubre inmediatamente la insignificancia de los enemigos de Hamlet, de las causas que le impiden llevar a cabo el asesinato, y su ciega sumisión a las maquinaciones que se urden contra él. En efecto, el mismo crítico observa que al rey le salva la oración, pero, ¿acaso existe en la tragedia algún indicio serio de que Hamlet sea un hombre profundamente religioso y de que esta causa corresponda a la dinámica del alma del héroe? Por el contrario, surge de manera totalmente casual y se nos antoja incomprensible. Si en lugar de matar al rey, mata a Polonio por una simple coincidencia, ello significa que su decisión maduró inmediatamente después del espectáculo. Uno se pregunta, ¿por qué su espada cae sobre el rey tan sólo al final de la tragedia? Y por último, por muy metódica, casual, episódica y limitada siempre al significado del momento, que se presente la lucha que libra, se trata en la mayoría de los casos de parar los golpes dirigidos contra él, y no de atacar. Tanto el asesinato de Guildenstern, como lo demás no son más que una manera de defenderse, y, desde luego, no podemos denominar lucha titánica a lo que no es más que autodefensa. Tendremos todavía ocasión de señalar que las tres veces que Hamlet intenta matar al rey, constantemente citadas por Volkenstein, prueban

precisamente lo contrario de lo que ve en ellas el crítico. Muy próxima a esta interpretación e igualmente escasa en aclaraciones, se muestra la representación de *Hamlet* en el Segundo Teatro de Arte de Moscú. Supone un intento de llevar a la práctica lo que acabamos de conocer en teoría. Los realizadores han partido del choque de dos tipos de naturaleza humana y del desarrollo de su lucha. «Uno de ellos protesta, se muestra heroico, lucha por afirmar lo que constituye su vida. Es nuestro Hamlet. Para revelar con más fuerza su importancia, nos hemos visto obligados a reducir considerablemente el texto de la tragedia, excluyendo todo aquello que pudiera retener lo definitivamente vertiginoso... Ya desde la mitad del segundo acto, toma en sus manos la espada y no la suelta hasta el final de la tragedia; hemos destacado asimismo la actividad de Hamlet, mediante la acumulación de obstáculos puestos en su camino. De aquí, el enfoque que se da al personaje del rey y demás comparsa. El rey Claudio encarna todo aquello que se opone al heroico Hamlet... Y nuestro Hamlet sostiene constantemente una lucha, espontánea y apasionada, contra todo lo que representa el rey... Para cargar las tintas, hemos creído necesario trasladar la acción a la Edad Media.»

Así se expresan los realizadores de esta obra en el manifiesto artístico que han publicado con motivo de este montaje. Y con toda franqueza citan las tres operaciones que han tenido que efectuar para llevar a cabo la realización escénica, y poder ofrecer una interpretación de la obra: primero, desechar todo lo que se oponía a esta interpretación; segundo, exagerar los obstáculos que se presentaban a Hamlet y, tercero, recargar las tintas y trasladar la acción a la Edad Media, a pesar de que todos ven en esta tragedia una encarnación del Renacimiento. Es evidente que, una vez efectuadas estas operaciones, se puede lograr cualquier interpretación, como también lo es el hecho de que estas tres operaciones convierten la tragedia en algo completamente opuesto a lo escrito. Y la circunstancia de que la puesta en práctica de semejante interpretación exigiera unas manipulaciones tan radicales sobre la obra, es la mejor prueba de la tremenda divergencia existente entre el verdadero significado de la historia y el sentido que le confiere semejante interpretación. Para ilustrar la terrible contradicción en que incurre el teatro, bastará con indicar el hecho de que el personaje del rey, que en la obra desempeña un modesto papel, se convierte en esta versión en el heroico antagonista del propio Hamlet [54]. Si Hamlet encarna uno de los polos de la voluntad heroica, transparente, el rey representa el máximum de voluntad antiheroica, tenebrosa, su otro polo.

Para reducir el papel del rey a la encarnación del principio tenebroso de la vida, para ello hubiera sido preciso escribir una nueva tragedia, con

unos planteamientos totalmente opuestos a los planteamientos de Shakespeare.

Se aproximan más a la realidad aquellas explicaciones de la morosidad de Hamlet que parten asimismo de consideraciones formales y vierten efectivamente mucha luz sobre el problema, sin necesidad de recurrir a operaciones sobre el texto. Entre estas interpretaciones se encuentra, por ejemplo, el intento de explicar algunas peculiaridades de la construcción de *Hamlet,* partiendo de la técnica y de la estructura de la escena en Shakespeare [55], cuya influencia no se puede negar y cuyo estudio se revela profundamente necesario para lograr la interpretación correcta y el análisis de la tragedia. Tal es, por ejemplo, el valor de la ley de la continuidad temporal en el drama de Shakespeare, ley establecida por Proelsz y que exigía del espectador y del autor la aceptación de unas convenciones escénicas distintas a la técnica actual. Hoy día la obra se divide en actos; cada acto representa convencionalmente tan sólo el breve espacio de tiempo que ocupan los acontecimientos representados. Los sucesos largos y sus cambios transcurren entre los actos, y el espectador se entera de ellos después. Varios años pueden separar un acto de otro. Todo ello exige unos procedimientos determinados de escritura. Muy distintas eran las cosas en la época de Shakespeare, en que la acción se desarrollaba ininterrumpidamente, en que la obra no se dividía en forma visible en actos, no había intermedios y todo transcurría ante la mirada del espectador. Está claro que tan importante convención estética tenía que influir poderosamente, desde el punto de vista de la composición, en toda la estructura de la obra dramática, y podremos comprender muchas cosas si conocemos la técnica y la estética del teatro contemporáneo a Shakespeare. Sin embargo, incurriremos en un grave error, si traspasamos los límites y empezamos a considerar que basta establecer la necesidad técnica de un procedimiento determinado para tener resuelto el problema. Es necesario demostrar en qué medida estaba condicionado cada uno de los procedimientos por la técnica escénica de la época. Necesario, pero no suficiente. Hay que mostrar además el valor psicológico de este procedimiento, por qué Shakespeare lo eligió entre otros muchos, ya que no se puede admitir que la necesidad técnica explique de manera exclusiva y total unos procedimientos determinados, pues ello significaría el dominio de la técnica pura en el arte. De hecho, la técnica, no cabe duda, determina la construcción de la obra dramática, pero dentro de los límites de las posibilidades técnicas; cada uno de los procedimientos técnicos se eleva, por así decirlo, a la categoría de hecho estético. He aquí un ejemplo sencillo, Silverswan dice: «El poeta se sentía coartado por una cierta disposición del escenario. Entre otros ejemplos que marcaban la inevitabilidad de retirar del escenario

a unos determinados personajes, *resp.,* la imposibilidad de terminar la obra o la escena con la presencia de unos actores, puede citarse el caso en que, en el curso de la acción, surgían sobre el escenario cadáveres: no podían levantarse y salir, y entonces aparecía, como por ejemplo en *Hamlet,* un Fortinbrás completamente inútil rodeado de gente, cuya única misión en definitiva era declarar:

> ¡Llevaos los cadáveres, que el espectáculo es más propio de un [campo de batalla!

Y todos se van y se llevan los cuerpos.

»El lector podrá aumentar sin dificultad el número de estos ejemplos, si lee atentamente aunque sólo sea a Shakespeare» (135, p. 30). He aquí un ejemplo de interpretación totalmente equivocada de la escena final de *Hamlet,* partiendo únicamente de consideraciones técnicas. Sin duda, al no existir telón y desarrollarse la acción completa ante el espectador en un escenario abierto, el dramaturgo se veía obligado a terminar la obra de tal modo que alguien se llevara los cadáveres. En este sentido, la técnica del drama coartaba, desde luego, la libertad de Shakespeare. En la escena final de *Hamlet,* el autor tenía que librarse necesariamente de los cuerpos inánimes, pero podía hacerlo de distintas maneras: podían llevárselos los cortesanos presentes en el escenario o simplemente la guardia danesa. Jamás puede deducirse de esta necesidad técnica que Fortinbrás aparezca en escena *únicamente* para llevarse los cadáveres y que el personaje resulte del todo superfluo. Sirva como ejemplo la interpretación que de la tragedia ofrece Kuno Fischer: considera que el tema de la venganza lo encarnan tres personajes —Hamlet, Laertes y Fortinbrás, los tres vengadores de la muerte de sus padres—, y si aceptamos este punto de vista, comprobaremos inmediatamente el profundo significado artístico que posee el hecho de que, con la aparición final de Fortinbrás, alcance su culminación este tema, y de que Fortinbrás, el triunfador, se encuentre allí, donde yacen los cuerpos de los otros dos vengadores, presentados durante toda la obra en oposición al tercero. De este modo, hallamos fácilmente el significado estético de una ley técnica. Recurriremos más de una vez a este género de investigación; en particular, la ley establecida por Proelsz nos ayudará a comprender las causas de la morosidad de Hamlet. Sin embargo, no se trata más que de un principio de investigación, no de la investigación en su totalidad. De lo contrario, nos veríamos obligados a llegar a la conclusión, junto con Brandes, de que la técnica domina por completo al poeta, y no el poeta a la técnica, y de que Hamlet no acaba de decidirse durante cuatro actos debido a que las obras de teatro se escri-

bían en cinco, y no en un acto, y en tal caso jamás lograremos comprender por qué razón una misma técnica que influía tanto en Shakespeare como en sus coetáneos, originó una estética en las tragedias de aquél y otra completamente distinta en las tragedias de éstos; y aún podemos ir más lejos, preguntándonos por qué una misma técnica inducía a Shakespeare a componer de manera totalmente diferente *Otelo, El rey Lear, Macbeth* y *Hamlet.* Es evidente que, incluso dentro de los límites que le asigna al poeta su técnica, éste conserva la libertad creadora de la composición. Hallamos el mismo defecto de descubrimientos que nada explican, en los intentos de interpretar *Hamlet,* partiendo de las exigencias de la forma, las cuales establecen leyes absolutamente correctas, necesarias para la comprensión de la tragedia, pero del todo insuficientes para su explicación. Véase de pasada lo que dice Eijenbaum de Hamlet: «De hecho, la tragedia se demora no porque Schiller necesite desarrollar la psicología de la morosidad, sino por el contrario, *Wallenstein se demora porque es preciso demorar la tragedia* y ocultarlo. Lo mismo sucede en *Hamlet.* No en vano existen interpretaciones completamente opuestas de la personalidad de Hamlet, y todas a su manera tienen razón, porque todas están en un error. Tanto Hamlet como Wallenstein, están presentados en los dos aspectos necesarios para la elaboración trágica de la forma: como fuerza impulsora y como fuerza retardante. En lugar de un simple movimiento hacia adelante de acuerdo con el esquema argumental, tenemos una especie de danza con complejos movimientos. Psicológicamente hablando, es casi una contradicción... Y efectivamente, así es, puesto que la psicología no es más que una motivación: el héroe parece poseer una personalidad, pero de hecho no es más que una máscara.

»Shakespeare introdujo en la tragedia el fantasma del padre e hizo de Hamlet un filósofo: motivación del movimiento y de la retención. Schiller hace de Wallenstein un traidor casi contra su voluntad, para crear el movimiento de la tragedia, e introduce el elemento astrológico con el fin de motivar la retención» (34, p. 81).

Surge aquí una serie de cuestiones sin resolver. Aceptemos junto con Eijenbaum, que la elaboración de la forma artística exige realmente que el héroe a la vez desarrolle y demore la acción. ¿Qué nos explicará esto en *Hamlet*? Exactamente lo mismo que nos explicaba la aparición de Fortinbrás acerca de la necesidad de llevarse los cadáveres; exactamente lo mismo, puesto que tanto la técnica de la escena, como la técnica de la forma ejercen una determinada presión sobre el poeta. Pero esta presión la soportaron tanto Shakespeare, como Schiller. Entonces surge la pregunta de por qué uno escribió *Hamlet* y el otro, *Wallenstein.* ¿Por qué una misma técnica y unas mismas exigencias de tratamiento de la forma ar-

tística condujeron en un caso a la creación de *Macbeth* y en otro, de *Hamlet,* a pesar de ser estas tragedias completamente opuestas desde el punto de vista de la composición? Admitamos que la psicología del héroe no es más que una ilusión del espectador que el escritor introduce como motivación. Pero entonces uno se pregunta, ¿es del todo indiferente para la tragedia la motivación que elige el autor? ¿Es casual? ¿Expresa algo por sí misma, o las leyes de la tragedia ejercen la misma acción, independientemente de la motivación, de la forma concreta en que se manifiesten, al igual que la exactitud de una fórmula algebraica permanece constante independientemente de los valores aritméticos que empleemos?

Semejante formalismo que parte de una insólita atención a la forma concreta, degenera en un puro formulismo que reduce las formas individuales a unos determinados esquemas algebraicos. Nadie se va a poner a discutir con Schiller cuando dice que el poeta trágico «debe prolongar el tormento de los sentimientos», pero incluso conociendo esta ley jamás comprenderemos por qué este tormento de los sentimientos se prolonga en *Macbeth* que posee un determinado ritmo de desarrollo de la obra, y en *Hamlet,* con un ritmo diametralmente opuesto. Eijenbaum supone que, gracias a esta ley, hemos explicado del todo a Hamlet. Sabemos que Shakespeare introdujo en la tragedia la sombra del padre: es la motivación del movimiento. Hizo de Hamlet un filósofo: es la motivación de la demora. Schiller recurre a otras motivaciones: el lugar de la filosofía lo ocupa el elemento astrológico, el lugar de la sombra, la traición. Surge la pregunta de por qué una misma causa produce dos efectos totalmente distintos. O deberemos reconocer que la causa señalada no es la real, o mejor dicho, no es suficiente, no explica todo ni lo hace hasta el final, o más exacto aún, no explica lo fundamental. He aquí un ejemplo elemental: «Por alguna razón —dice Eijenbaum— nos gustan mucho las 'psicologías' y las 'características'. Creemos ingenuamente que el artista escribe para 'representar' una psicología o carácter. Nos rompemos la cabeza preguntándonos sobre Hamlet: ¿'quería' Shakespeare mostrar su morosidad o alguna otra cosa? De hecho, el artista no representa nada semejante, puesto que no le preocupan los problemas de psicología, y nosotros no vemos 'Hamlet' para estudiar psicología» (34, p. 78).

Todo esto es totalmente cierto, pero, ¿puede deducirse de ello que la elección del carácter y del héroe es por completo indiferente al autor? Es cierto que no vemos «Hamlet» para estudiar la psicología de la morosidad, pero también es cierto que si a Hamlet se le atribuye otro carácter, la obra perderá todo su efecto. Naturalmente que el artista no pretendía presentar en su tragedia una psicología o un carácter. Pero la psicología y el carácter del héroe no representan un elemento indiferente, casual y ar-

bitrario, sino algo estéticamente significativo, e interpretar a Hamlet como lo hace Eijenbaum en una misma frase, significa simplemente interpretarlo mal. Decir que en *Hamlet* la acción se demora porque el protagonista es un filósofo, significa creer a pies juntillas y repetir la opinión de esos mismos libros y artículos aburridos que Eijenbaum rechaza. Es precisamente la creencia tradicional sobre la psicología la que afirma que Hamlet no mata al rey porque es un filósofo. Y es el mismo que supone que la sombra es necesaria para obligar a Hamlet a actuar. Pero Hamlet podría haberse enterado de lo sucedido por otros conductos, y bastará repasar la tragedia para convencerse de que no es la filosofía la que retiene la acción, sino algo muy distinto.

Quien pretenda analizar la tragedia como problema psicológico, deberá dejar a un lado la crítica. Más arriba hemos intentado demostrar de un modo sumario hasta qué punto la crítica desvía de un derrotero válido la atención del investigador. Por este motivo, el punto de partida de la investigación psicológica debe ser el empeño de librar a Hamlet de los once mil volúmenes de comentarios que lo han aplastado con su peso y a los cuales se refiere horrorizado Tolstoi. Es preciso abordar la tragedia tal y como es, averiguar lo que dice, no al comentarista pensador, sino al investigador ingenuo; es preciso abordarla libre de interpretaciones [56] y saber verla tal y como es. De lo contrario, correremos el riesgo de dedicarnos no a la investigación del sueño en sí, sino a su interpretación. Sólo conocemos un intento de estudiar de este modo a Hamlet. Lo ha realizado con genial audacia Tolstoi en su admirable ensayo sobre Shakespeare, el cual por alguna extraña razón continúa considerándose falto de interés y de inteligencia. He aquí lo que dice Tolstoi: «Pero en ninguno de los personajes de Shakespeare se ha reflejado hasta tal punto, no diré su incapacidad, pero sí su absoluta indiferencia respecto a los rasgos característicos de sus héroes, como en Hamlet, y en ninguna de las obras se manifiesta de modo tan sorprendente la ciega admiración que despierta Shakespeare, esa hipnosis irreflexiva, a causa de la cual ni siquiera se admite la idea de que alguna obra de este autor no sea genial y de que algún protagonista de una obra suya no represente la encarnación de un nuevo y profundo carácter.

»Shakespeare toma una antigua historia, nada desdeñable en su género... o drama, escrito quince años antes que lo hiciera él, y escribe un drama sobre este argumento, poniendo en labios de su protagonista de forma inoportuna (como acostumbra a hacer) sus propios pensamientos, dignos a su juicio de atención. Al poner en labios de su héroe estos pensamientos... no se preocupa en absoluto de las condiciones en que se pronuncian estos discursos y, naturalmente, el resultado es que el personaje

que expresa estos pensamientos se convierte en el fonógrafo de Shakespeare, perdiendo lo peculiar de su carácter, y no existe consonancia entre sus palabras y sus actos.

»En la leyenda, la personalidad de Hamlet no ofrece dudas: está indignado por el asunto de su tío y su madre, quiere vengarse, pero teme que el tío le mate, como lo hizo con su padre, y por ello finge estar loco...

»Todo esto no ofrece dudas y se infiere del carácter y situación de Hamlet. Pero Shakespeare, al poner en labios del personaje aquello que desea expresar y al obligarle a realizar los actos que el autor necesita para llevar a cabo las escenas efectistas, destruye todo lo que constituye el carácter de Hamlet y de la leyenda. En el transcurso del drama, Hamlet no hace lo que desea, sino lo que el autor necesita: unas veces se horroriza ante la sombra del padre, otras se ríe de ella, llamándola topo; ya ama a Ofelia, ya se burla de ella, etc. No hay posibilidad de hallar explicación alguna a sus actos y palabras y, por esta razón, tampoco existe posibilidad de atribuirle un carácter.

»Pero como se considera que el genial Shakespeare no ha podido escribir nada malo, los sabios empeñan todas sus fuerzas en hallar singulares bellezas en lo que constituye un defecto, particularmente manifiesto en Hamlet, que hiere la vista y que consiste en la ausencia de carácter en el protagonista. Y he aquí que los sesudos críticos declaran que en este drama Hamlet encarna un carácter extraordinariamente nuevo y profundo, consistente en la total falta de carácter, lo cual constituye la prueba de la genialidad de su creación. Y después de decidir esto, los sabios críticos escriben tomo tras tomo, hasta que las alabanzas y las explicaciones de la grandeza e importancia de la representación del carácter de un hombre falto de carácter, llegan a formar grandes bibliotecas. Es verdad que algunos críticos aventuran tímidamente la idea de que hay algo extraño en este personaje, de que Hamlet supone un enigma no resuelto, pero nadie se atreve a decir que el rey está desnudo, que está claro como la luz del día que Shakespeare no ha sabido ni ha querido conferir carácter alguno a Hamlet y que incluso no comprendía la necesidad de hacerlo. Y los sabios críticos continúan investigando y ensalzando esta obra enigmática...» (142, pp. 247-249).

Nos apoyamos en esta opinión de Tolstoi no porque nos parezcan correctas o excepcionalmente ciertas sus conclusiones. Para el lector está claro que, en definitiva, Tolstoi juzga a Shakespeare, partiendo de los momentos no literarios y que en su juicio lo decisivo es la condena moral que pronuncia sobre Shakespeare, cuya moral le parece incompatible con sus propios principios. No debemos olvidar que este punto de vista moral condujo a Tolstoi a negar no sólo a Shakespeare, sino a casi toda la lite-

ratura de ficción, y que al final de su vida el escritor consideraba sus propias obras perjuidiciales e indignas, por lo cual este enfoque se halla en un plano distinto al artístico, es excesivamente amplio y universal para poder captar las particularidades, y no puede hablarse de él en un análisis psicológico del arte. Pero el problema está en que para llegar a estas conclusiones morales, Tolstoi recurre a argumentos puramente artísticos, los cuales nos parecen tan convincentes que, de hecho, destruyen esa hipnosis irreflexiva que se ha establecido respecto a Shakespeare. Tolstoi ha mirado a Hamlet con los ojos del niño de Andersen y ha sido el primero en atreverse a decir que el rey estaba desnudo, que todas aquellas cualidades —profundidad, carácter bien definido, penetración en la psicología humana, etc.— existen solamente en la imaginación del lector. En esta declaración acerca de la desnudez del rey, reside el mayor mérito de Tolstoi, con la cual ha desenmascarado no tanto a Shakespeare, como una falsa y absurda idea que de él se tenía, al oponer a ésta su propia opinión que él mismo considera como contraria a la establecida en Europa. De este modo, Tolstoi, en busca de su fin moral, destruye de paso uno de los prejuicios más arraigados en la historia de la literatura y ha sido el primero en expresar con toda audacia lo que muy pronto quedaría confirmado en una serie de investigaciones y trabajos, a saber, que en Shakespeare no toda la intriga ni todo el desarrollo de la acción aparecen suficientemente motivados desde el punto de vista psicológico, que los caracteres no se resisten ante la crítica y que a menudo existen disparidades, escandalosas y absurdas para el sentido común, entre el carácter del héroe y sus actos. Así Stoll afirma abiertamente que en *Hamlet* a Shakespeare le interesaba más la situación que el carácter, que es preciso estudiar la obra como una tragedia de intriga, en la cual el papel decisivo corresponde a la relación y encadenamiento de los sucesos, y no al desarrollo del carácter del héroe. Rüge sostiene la misma opinión. Considera que Shakespeare embrolla la acción, no para hacer más complejo el carácter de Hamlet, sino que confiere mayor complejidad a su carácter, con el fin de acercarlo más a la concepción dramática de la fábula que ha recibido de la tradición [57]. Y estos investigadores distan mucho de ser únicos. Por lo que se refiere a otras obras, los estudiosos, citan infinidad de hechos que prueban de modo incontrovertible que la afirmación de Tolstoi es radicalmente correcta. Todavía tendremos ocasión de demostrar hasta qué punto es válida la opinión de Tolstoi, si se aplica a tragedias tales como *Otelo, El rey Lear,* etc., hasta qué punto resultan convincentes sus argumentos acerca de la ausencia e insignificancia de los caracteres en Shakespeare y hasta qué punto es cierta y exacta su comprensión del valor estético y del significado del lenguaje del dramaturgo inglés.

Tomaremos como punto de partida para nuestros ulteriores razonamientos la opinión, totalmente acorde con la evidencia, de que a Hamlet no se le puede atribuir carácter alguno, que este carácter está compuesto de los más contradictorios rasgos y que es imposible hallar una explicación verosímil a sus palabras y actos. Sin embargo, discutiremos las conclusiones de Tolstoi, quien ve en esto un puro defecto y la total incapacidad de Shakespeare de representar el desarrollo de la acción. Tolstoi no comprendió, o mejor dicho, no aceptó la estética de Shakespeare, y, al relatarnos sus procedimientos artísticos en una simple exposición, los tradujo del lenguaje de la poesía al lenguaje de la prosa, los tomó fuera de las funciones estéticas que desempeñan en el drama, y el resultado fue, naturalmente, un absoluto disparate. Pero sería el mismo disparate efectuar esta misma operación con cualquier otro poeta y privar su texto de sentido, mediante una simple exposición. Tolstoi nos narra escena tras escena *El rey Lear* y nos muestra cuán absurdas son su unión y conexión interna. Pero si sometiéramos *Ana Karénina* a este mismo tipo de exposición, reduciríamos la novela de Tolstoi al mismo absurdo, y si recordamos lo que el propio autor decía acerca de este libro, podremos aplicarlo fácilmente a *El rey Lear*. Es imposible expresar el pensamiento de una novela o tragedia a través de un relato circunstanciado de ella, pues el quid de la cuestión estriba en el encadenamiento de las ideas; pero este encadenamiento, como dice Tolstoi, no lo forma el pensamiento, sino algo distinto que no puede expresarse en palabras, sino únicamente mediante la descripción de imágenes, escenas, situaciones. No se puede contar *El rey Lear* del mismo modo que no se puede contar con palabras la música, y, por consiguiente, este último resulta el menos convincente de los métodos de crítica literaria. Pero repetimos: este error fundamental no impidió a Tolstoi realizar una serie de brillantes descubrimientos que durante muchos años constituirán el núcleo más fecundo de los estudios shakespearianos, pero naturalmente, con un enfoque completamente distinto al que les dio Tolstoi.

En particular y por lo que se refiere a Hamlet, debemos aceptar la opinión de Tolstoi de que este personaje no poseía un carácter definido, pero estamos en nuestro derecho de preguntarnos a continuación si esta ausencia de carácter no encerrará en sí una determinada finalidad artística, un determinado significado, o si se trata de un simple error. Tolstoi tiene toda la razón al señalar lo absurdo que es el argumento de aquellos que consideran que la profundidad de carácter se revela en el hecho de representar a un hombre falto de carácter. Pero, ¿no será que la tragedia no se plantea el desarrollo de un carácter, que este fin le es quizás indiferente y que es posible que a veces recurra conscientemente

a un carácter inadecuado a las circunstancias, con el fin de extraer de ello un efecto artístico determinado?

Más adelante tendremos ocasión de demostrar hasta qué punto es, de hecho, falsa la opinión de que la tragedia de Shakespeare es una tragedia de caracteres. Ahora aceptaremos simplemente como una suposición el hecho de que la ausencia de caracteres puede ser no sólo intencionada, sino incluso necesaria para lograr unos determinados objetivos artísticos, e intentaremos demostrarlo en «Hamlet». Para ello recurriremos al análisis de esta tragedia.

Advertimos inmediatamente tres elementos, que podemos utilizar como puntos de partida en nuestro análisis. Ellos son: primero, las fuentes que utilizó Shakespeare, la forma primitiva que poseía este mismo material; segundo, la fábula y el argumento de la tragedia y, por último, una formación artística más compleja, los personajes. Veamos cuáles son las relaciones existentes entre estos elementos.

Tiene razón Tolstoi, al iniciar su estudio comparando la saga sobre Hamlet con la tragedia de Shakespeare [58]. En la saga todo resulta claro y comprensible. Los motivos de la conducta del príncipe se revelan con toda claridad. Todo concuerda, y cada paso está justificado psicológica y lógicamente. No vamos a detenernos en esto, ya que ha sido suficientemente tratado en una serie de investigaciones y difícilmente hubiera surgido el problema del enigma de Hamlet de haber manejado únicamente estas antiguas fuentes o el drama sobre esta historia, anterior a Shakespeare. En todas estas obras no hay nada decididamente misterioso. Este hecho es suficiente para extraer una conclusión completamente opuesta a la de Tolstoi. El razonamiento de Tolstoi es el siguiente: en la leyenda todo está claro, en *Hamlet,* todo es confuso, por consiguiente, Shakespeare estropeó la leyenda. Habría sido más correcto razonar a la inversa. En la leyenda todo era lógico y comprensible, por lo tanto Shakespeare tenía en sus manos los medios para conseguir la motivación lógica y psicológica, y si, al elaborar este material, prescindió de las ligaduras que sujetaban la leyenda, es de suponer que tuvo sus razones para hacerlo. Y preferimos admitir que Shakespeare creó el misterio de Hamlet, partiendo de unos determinados fines estilísticos, que a causa de su incapacidad. Esta comparación por sí sola nos obliga a plantear de modo distinto el problema del misterio de Hamlet; para nosotros, ya no se trata de un enigma que es preciso resolver, de una dificultad que debe eludirse, sino de cierto procedimiento artístico que es necesario comprender. Sería más correcto preguntar no por qué Hamlet demora el cumplimiento de su plan, sino por qué Shakespeare le obliga a hacerlo. Ya que todo procedimiento artístico se entiende mejor a partir de su orientación teleológica, de la fun-

ción psicológica que cumple, que de la motivación causal, la cual, por sí misma, puede explicar al historiador un hecho literario, pero en modo alguno un hecho estético. Para responder a la cuestión de por qué Shakespeare obliga a Hamlet a demorar su venganza, deberemos pasar a la segunda comparación y cotejar la fábula con el argumento de *Hamlet*. Aquí es preciso señalar que en la base del tratamiento argumental se encuentra la ya indicada más arriba ley obligatoria en la composición dramática, la llamada ley de la continuidad temporal. Esta ley significaba que la acción debía discurrir de forma continua sobre el escenario y, por consiguiente, la concepción del tiempo en la obra es distinta de la actual. La escena no permanecía vacía ni por un solo instante, y mientras que allí tenía lugar alguna conversación determinada, fuera del escenario transcurrían a menudo largos acontecimientos, a veces de varios días de duración, de los cuales el espectador se enteraba algunas escenas después. De este modo, el espectador no percibía en absoluto el tiempo real, y el dramaturgo recurría constantemente al tiempo escénico convencional, en el cual las escalas y proporciones son distintas que en la realidad. Por consiguiente, la tragedia de Shakespeare representa siempre una colosal deformación de las escalas temporales; la habitual duración de los acontecimientos, los plazos necesarios, las dimensiones temporales de cada acción, todo ello se desfiguraba por completo y se reducía a un cierto denominador común del tiempo escénico. Esto por sí solo nos muestra hasta qué punto resulta absurdo plantear el problema de la morosidad de Hamlet desde el punto de vista del tiempo real. ¿Cuánto se demora Hamlet y en qué unidades de tiempo real vamos a medirlo? Se puede afirmar que en la tragedia los plazos reales se contradicen enormemente, que no existe posibilidad alguna de establecer la duración de todos los sucesos en unidades de tiempo real, y no podemos decir cuánto tiempo transcurre desde la aparición de la Sombra hasta el momento del asesinato del rey: un día, un mes, un año. Por lo tanto resulta del todo imposible resolver psicológicamente el problema de la morosidad de Hamlet. Si le mata a los pocos días, no se puede hablar de morosidad, desde el punto de vista de la experiencia cotidiana. Si transcurre más tiempo, deberemos buscar diversas explicaciones psicológicas, unas, para un mes, otras, para un año. En la tragedia, Hamlet se revela totalmente independiente de estas unidades de tiempo real, y todos los acontecimientos aparecen medidos y relacionados entre sí en un tiempo convencional [59], escénico. ¿Significa esto, sin embargo, que el problema de la morosidad de Hamlet desaparece del todo? ¿Quizás en este tiempo escénico convencional no exista la morosidad, como opinan algunos críticos, y el autor haya concedido a la obra el tiempo preciso para que todo transcurra dentro de sus plazos? Es fácil convencerse

de que esto no es así, si recordamos los célebres monólogos, en los que Hamlet se reprocha su lentitud. La tragedia destaca claramente la morosidad del protagonista y, lo que es más notable, ofrece diversas explicaciones de ello. Examinemos esta línea fundamental de la tragedia. Tras la revelación del secreto, cuando se entera de que tiene que cumplir la venganza, Hamlet dice que volará a la venganza con alas tan veloces como los pensamientos amorosos, que borrará de las tabletas de los recuerdos todas las ideas, sentimientos, sueños, toda su vida, y sólo conservará este mandato. Y al final de este mismo acto, bajo el peso insoportable del descubrimiento que ha caído realizado, exclama que el tiempo está desquiciado y que él ha nacido para fatídicas hazañas. Inmediatamente después de hablar con los actores Hamlet se reprocha a sí mismo su inacción. Le sorprende que el actor pueda enardecerse ante un sueño de pasión, ante la ficción pura, mientras que él calla, a pesar de que sabe que un crimen acabó con la vida y el reino de un gran señor, su padre. En este célebre monólogo, es de señalar el hecho de que él mismo no pueda comprender las causas de su morosidad, y se reproche ser un torpe y un canalla, cuando sólo él sabe que no es un cobarde. Aquí ya aparece la primera motivación del aplazamiento del asesinato: quizá las palabras de la Sombra no merezcan confianza, ya que se trate de un espíritu, y Hamlet busque pruebas más seguras. Prepara su célebre «ratonera» y desaparecen todas sus dudas. El rey se traiciona y Hamlet se convence de que la Sombra le ha dicho la verdad. Le dicen que la reina le llama y él se jura no levantar la espada contra ella.

> ¡He aquí la hora de los hechizos nocturnos, cuando bostezan las tumbas, y el mismo infierno exhala su soplo pestilente sobre el mundo¡ ¡Ahora podría yo sorber sangre caliente y ejecutar tales horrores, que el día se estremeciera al contemplarlos! ¡Calma!... Vamos a mi madre. ¡Oh corazón mío, no pierdas tu sensibilidad! ¡Que el alma de Nerón no halle cabida en este firme pecho! ¡Sea yo cruel, mas no inhumano! ¡No usaré del puñal, aunque puñales serán para ella mis palabras! ¡Que mi lengua, como mi alma, sean en esto hipócritas, y por mucho que la amenace y la zahiera con mis execraciones, no consientas, alma mía, en sellarlas con la acción! (III, 2).

Ha llegado la hora del asesinato, y Hamlet teme levantar la espada contra su madre, y lo que es más notable, sigue a ésta la escena de la oración del rey. Hamlet entra, desenvaina la espada, se coloca detrás, puede matarlo en ese instante; el espectador recuerda cómo Hamlet se ha

jurado ser clemente con su madre, espera que en ese momento mate al rey, y en lugar de eso oye:

¡Ahora podría hacerlo, ahora que reza; y ahora lo haré! (III, 3).

Pero a los pocos versos Hamlet envaina la espada y ofrece una nueva motivación al aplazamiento. No quiere matar al rey cuando éste reza, en un momento de contricción.

> ¡No, vuelve a tu sitio, espada, y elige otra ocasión más azarosa! Cuando duerma en la embriaguez, o se halle encolerizado; en el deleite incestuoso de su lecho; jugando, blasfemando, o en acto tal que no tenga esperanza de salvación. ¡Precipítale entonces de tal modo, que sus talones tiren coces al cielo y sea su alma tan negra y condenada como el infierno adonde se desploma!... ¡Esta droga no hará más que prolongar tus moribundos días!

En la siguiente escena Hamlet mata a Polonio que escucha oculto tras un tapiz, tirando inesperadamente una estocada a través del tapiz y exclamando «¿Un ratón?» Por esta exclamación y por las palabras que dirige al cadáver de Polonio se deduce con toda claridad que pensaba haber matado al rey, pues éste es el ratón que ha caído en la ratonera, ese «alguien más elevado» con el que ha confundido a Polonio. Ha desaparecido el motivo que había apartado la mano de Hamlet con la espada, sobre la cabeza del rey. Aparentemente no existe conexión lógica alguna con la escena anterior, y si una de las dos es cierta, la otra debe encerrar una aparente contradicción. Como explica Kuno Fischer, casi todos los críticos están de acuerdo en considerar esta escena del asesinato de Polonio como una prueba de que los actos de Hamlet son inútiles, irreflexivos, no meditados, y no en vano casi todos los teatros y muchos críticos pasan por alto la escena de la oración del rey, omitiéndola por completo, porque se niegan a comprender cómo se puede introducir de forma tan imprevista el motivo de aplazamiento. En ninguna parte de la tragedia, ni antes ni después, surge esa nueva condición para perpetrar el asesinato que Hamlet se propone a sí mismo: matarlo en estado de pecado, para que no tenga esperanza de salvación. En la escena con su madre, se le aparece de nuevo la sombra, y él cree que ha venido a reprocharle su dilación en el cumplimiento de la venganza; y sin embargo, no se opone cuando le envían a Inglaterra, y en el monólogo que sigue a la escena con Fortinbrás se compara con el valiente príncipe, y se reprocha nueva-

mente su falta de voluntad. Considera como una vergüenza su morosidad y termina el monólogo en tono decidido:

> ¡Oh! ¡A partir de este instante, sean de sangre mis pensamientos, o no merezcan sino baldón! (IV, 4).

Encontramos más adelante a Hamlet en el cementerio, después, hablando con Horacio, por último, durante el duelo, y ni una sola vez hasta el final de la obra se vuelve a mencionar la venganza, y la promesa que acaba de hacer de que serían de sangre sus pensamientos, no se ve reflejada ni en un solo verso del texto. Ante el encuentro siente muchos presagios:

> Nada de eso; no creo en presagios; hasta en la caída de un gorrión interviene una providencia especial. Si es ésta la hora, no está por venir... No hay más que hallarse prevenido (V, 2).

Presiente su muerte, y el espectador la presiente junto con él. Y hasta el final del duelo no piensa en la venganza, y lo que es más notable, la propia catástrofe sucede de tal modo, que se nos antoja provocada por otra línea de la intriga. Hamlet no mata al rey en cumplimiento del mandato de la Sombra; antes ya se ha enterado el espectador de que Hamlet está muerto, que el veneno ha penetrado en su sangre, que no le queda ni media hora de vida; y tan sólo después de esto, ya casi sin vida, en manos de la muerte, mata al rey.

Esta escena está construida de tal forma que no nos deja la menor duda acerca de que Hamlet mata al rey por las últimas fechorías de éste, por haber envenenado a la reina, por haber matado a Laertes y a él mismo. No se menciona entonces ni una palabra acerca del padre, parece como si el protagonista lo hubiera olvidado por completo. Todos consideran este desenlace de *Hamlet* sorprendente e incomprensible, y casi todos los críticos están de acuerdo en que este asesinato deja la impresión de un deber no cumplido o cumplido accidentalmente.

Podría parecer que la obra se presentaba enigmática porque Hamlet no se decidía a matar al rey; por fin se perpetra el asesinato y, aparentemente, tendría que desaparecer con ello el misterio, pero de hecho el misterio sólo empieza. Mezières dice con gran precisión: «En efecto, en la última escena todo suscita nuestro asombro, todo resulta inesperado desde el principio hasta el fin». Si hemos estado toda la obra esperando a que Hamlet matara al rey, ¿de dónde viene, entonces, nuestro asombro e incomprensión, una vez que lo mata? «La última escena del drama —dice

Sokolovski— se basa en una colisión de casualidades, unidas de modo tan inesperado y repentino, que los antiguos comentaristas llegaban incluso a reprochar seriamente a Shakespeare la forma poco afortunada en que terminaba el drama... Era preciso idear la intervención de una fuerza externa... Este golpe resultaba puramente casual y recordaba, en manos de Hamlet, a un niño jugando con armas afiladas manipulando al mismo tiempo el mango...» (124, pp. 42-43).

Börne señala justamente que Hamlet mata al rey no sólo para vengarse por la muerte de su padre, sino también por la de su madre y la suya propia. Johnson reprocha a Shakespeare el hecho de que el asesinato del rey se produzca no de acuerdo con un plan premeditado, sino como un accidente inesperado. Alfonso dice: «El rey muere no a causa de la intención premeditada de Hamlet (por él, quizá, no hubiera muerto), sino debido a acontecimientos independientes de la voluntad de éste». Comprobamos que Shakespeare unas veces destaca, en el tiempo escénico convencional, la morosidad de Hamlet, otras, la ignora, dejando pasar escenas enteras sin mencionar el mandato de la Sombra, de pronto la revela en los monólogos de Hamlet de tal modo que puede afirmarse con toda precisión que el espectador percibe la morosidad de Hamlet no regularmente, sino en explosiones. La morosidad velada, y de pronto, la explosión de un monólogo. Cuando el espectador vuelve la mirada hacia atrás, siente de una manera particularmente aguda esa morosidad, y de nuevo la acción se arrastra velada, hasta la próxima explosión. De este modo, en la consciencia del espectador se funden constantemente dos ideas incompatibles: por un lado, sabe que Hamlet debe vengarse y que no existe ninguna causa externa o interna que le impida hacerlo; aún más, el autor juega con su impaciencia, le obliga a convencerse de ello con sus propios ojos, cuando la espada se cierne sobre la cabeza del rey de pronto, inesperadamente, resiste; por otro lado, ve que Hamlet da largas al asunto, pero no comprende las causas de su actitud, y comprueba que el drama se desarrolla dentro de una especie de contradicción interna, pues, poseyendo un fin claramente señalado, se somete a una serie de desviaciones, de las que el espectador es consciente.

En esta construcción del argumento podemos descubrir nuestra curva de la forma argumental. La fábula se desenvuelve en línea recta, y si Hamlet matara al rey inmediatamente después de las revelaciones de la Sombra, habría recorrido la distancia más corta entre dos puntos. Pero el autor actúa de otro modo: nos obliga constantemente a tener clara conciencia de la línea recta, por la que debería desarrollarse la acción, con el fin de que podamos percibir de forma más intensa las desviaciones y sinuosidades que describe de hecho.

Como vemos, también aquí la finalidad del argumento reside en desviar la fábula del camino recto, en obligarla a discurrir por otros caminos tortuosos, y quizás en esta misma sinuosidad de la acción hallemos las concatenaciones de hechos necesarias para la tragedia, por las cuales la obra describe su órbita curva.

Para comprender esto, es preciso volver a la síntesis, a la fisiología de la tragedia, intentar descubrir, a partir del significado de la totalidad, la función que desempeña esta curva, y averiguar por qué el autor, con una audacia excepcional y única en su género, obliga a la tragedia a desviarse del camino recto.

Empecemos por el final, por la catástrofe. Dos circunstancias llaman fácilmente la atención del investigador: primero, que, como ya se ha señalado más arriba, la línea fundamental de la tragedia aparece borrosa, velada. La muerte del rey ocurre en medio de una refriega, no es más que una de las cuatro muertes que surgen inesperadamente, como un torbellino; un momento antes, el espectador no esperaba estos acontecimientos, y los motivos inmediatos que determinan la muerte del rey aparecen de forma tan evidente en la última escena, que el espectador olvida que ha alcanzado el punto al que con tanta dificultad le conducía constantemente la tragedia. Al enterarse de la muerte de la reina, Hamlet exclama:

> Traición! ¡A descubrirla!

Laertes revela a Hamlet que todo lo ocurrido es obra del rey, y el príncipe exclama:

> ¡La punta envenenada también! ¡Entonces, veneno, a tu obra!

Y por último, más adelante, al ofrecer al rey la copa con veneno:

> ¡Toma tú, incestuoso, criminal, maldito danés! Apura esta copa... ¿No está aquí tu perla, tu prenda de unión? ¡Sigue, pues, a mi madre!

Ni una sola mención del padre, todas las causas se apoyan en lo sucedido en la última escena. La tragedia alcanza su punto final, pero el espectador ignora que éste es el punto que perseguía. Sin embargo, junto a este velo, es fácil descubrir otro, de signo contrario, por lo cual la escena del asesinato del rey puede sin dificultad analizarse en dos planos psicológicos opuestos: por un lado, esta muerte aparece velada por una serie de causas inmediatas y por otras muertes que la acompañan; por otro, se

la destaca, entre las demás, como, probablemente, no se haya hecho en ninguna otra tragedia. Es fácil demostrar que las restantes muertes ocurren, por así decirlo, de forma imperceptible. Muere la reina, y ya nadie la menciona más. Tan sólo Hamlet se despide de ella: «Reina desventurada, ¡adiós!» La muerte de Hamlet aparece igualmente suavizada, atenuada. Después de mencionarla, no vuelven a hablar directamente de ella. Muere silenciosamente Laertes, y, lo que es más importante, antes de morir se perdonan mutuamente él y Hamlet. Perdona a Hamlet su muerte y la de su padre, y pide perdón por haberle matado. Este cambio repentino y totalmente artificial en el carácter de Laertes, que en el transcurso de la obra ardía de deseos de venganza, resulta inmotivado y nos prueba de manera evidente que el autor lo utiliza únicamente para apagar la impresión de estas muertes y, sobre este fondo, resaltar la muerte del rey. Como ya he indicado, esta muerte se resalta mediante un procedimiento excepcional, al cual difícilmente puede hallarse parangón en otra tragedia. Lo más insólito en esta escena (*cf.* Anexo II) es el hecho de que Hamlet, por razones incomprensibles, hiera a muerte dos veces al rey, primero, con la punta envenenada de la espada, después, obligándole a beber el veneno. ¿A qué se debe esto? Desde luego, el desarrollo de la acción no lo exigía, puesto que Laertes y Hamlet mueren ambos ante nuestros ojos a causa de un solo veneno, el de la espada. Aquí un solo acto, la muerte del rey, aparece descompuesto y resaltado, con el objeto de que el espectador perciba de manera particularmente intensa que la tragedia ha tocado a su fin. ¿Pero quizás este doble asesinato del rey, metodológicamente incongruente y psicológicamente innecesario, posea otro sentido argumental? Tampoco éste es difícil hallarlo. Recordemos el significado que tiene toda la catástrofe: hemos llegado al punto final, la muerte del rey, muerte que hemos estado esperando todo el tiempo, desde el primer acto, y hemos llegado a este punto por un camino completamente distinto; surge como resultado de una nueva serie de la fábula, y cuando por fin lo alcanzamos, no comprendemos inmediatamente que éste es el punto hacia el que ha tendido toda la tragedia.

De este modo, comprendemos claramente que en este punto coinciden dos series, dos líneas de acción, hasta entonces divergentes, y, naturalmente, a estas dos líneas diferentes corresponde el asesinato desdoblado, que, por así decirlo, remata ambas líneas. Y otra vez nos encontramos con que el poeta empieza inmediatamente a disimular este corto circuito de dos corrientes en la catástrofe, y en el breve epílogo de la tragedia, cuando Horacio, según la costumbre de los personajes de Shakespeare, relata suscintamente el contenido de la obra, vuelve a velar el asesinato del rey y dice:

...y dejad que yo relate al mundo, que aún lo ignora, de qué modo han ocurrido estos sucesos. Así conoceréis de actos impúdicos, sangrientos y monstruosos; de muertes producidas por la astucia y la violencia, y, como remate, de maquinaciones fallidas cayendo por descuido sobre la cabeza de sus inventores: he aquí lo que fielmente he de contaros.

Y de nuevo se hunde y se borra el punto catastrófico de la tragedia entre ese cúmulo de muertes y de hechos sangrientos. En esta escena de la catástrofe, podemos comprobar la enorme fuerza que adquiere el modelado artístico del argumento y los efectos que Shakespeare extrae de ellos. Si analizamos la sucesión de estas muertes, veremos hasta qué punto modifica el autor el orden natural, con el exclusivo fin de convertirlas en una serie artística. Las muertes se funden, como sonidos, en una melodía; de hecho el rey muere antes que Hamlet, aunque el argumento nada nos haya dicho de la muerte de aquél, pero ya sepamos que a Hamlet no le queda ni media hora da vida; Hamlet sobrevive a todos, a pesar de haber sido herido el primero. Todas estas reagrupaciones de los acontecimientos fundamentales se deben a una sola exigencia: la exigencia del efecto psicológico necesario. Cuando nos enteramos de la muerte de Hamlet, perdemos definitivamente toda esperanza de que la tragedia alcance el punto hacia el cual tiende. Tenemos la sensación de que la tragedia ha tomado precisamente la dirección contraria, y cuando menos lo esperamos, cuando nos parece imposible, entonces se realiza. Y en sus últimas palabras Hamlet alude directamente a cierto significado oculto de los acontecimientos, al pedirle a Horacio que cuente todo lo ocurrido, y el porqué de los acontecimientos, descripción que el espectador conservará en la memoria, y termina: «¡Lo demás es silencio!». Y efectivamente, para el espectador el resto transcurre en silencio, ese resto que no acaba de expresarse en la tragedia y que surge de su sorprendente construcción. Los investigadores modernos destacan de buena gana la complejidad externa del drama, que había pasado inadvertida para los antiguos. «Podemos distinguir varias tramas paralelas en la fábula: la historia del asesinato del padre de Hamlet y la venganza de éste; la historia de la muerte de Polonio y la venganza de Laertes; la historia de Ofelia, la historia de Fortinbrás, el desarrollo de los episodios con los actores, el viaje de Hamlet a Inglaterra. En el transcurso de la tragedia el lugar de la acción cambia veinte veces. Dentro de los límites de cada escena observamos una rápida sucesión de temas, y personajes. Abunda el elemento interpretativo... Son frecuentes las conversaciones sobre temas ajenos a la intriga... en general el desarrollo de episodios que interrumpen la acción...» (148, p. 182).

Sin embargo, es fácil descubrir que la cuestión no reside en la variedad temática, como supone este autor, y que los episodios que interrumpen la acción se hallan estrechamente relacionados con la intriga principal: el episodio de los actores, las conversaciones de los sepultureros que narran en tono jocoso la muerte de Ofelia, el asesinato de Polonio y todo lo demás. En su forma definitiva, el argumento de la tragedia se descubre ante nosotros de la siguiente manera: desde un principio se conserva la fábula que constituye la base de la leyenda, y el espectador tiene todo el tiempo ante sí el esqueleto de la acción, aquellas normas y caminos que determinan su desarrollo. Pero ésta se desvía constantemente de los caminos que le traza la fábula, dirigiéndose hacia otros, dibuja una curva compleja, y en los puntos más elevados, en los monólogos de Hamlet, el lector se entera como en explosiones de estas desviaciones de la tragedia. Y los monólogos en los que el protagonista se reprocha su morosidad, tienen como finalidad fundamental obligarnos a sentir que las cosas no se desarrollan como deberían hacerlo y a cobrar una consciencia más precisa de ese punto final, al cual tiene que dirigirse toda la acción. Después de cada uno de estos monólogos, empezamos a pensar que la acción va a enderezarse, y así, hasta un nuevo monólogo que nos descubre que la acción ha vuelto a torcerse. La estructura de esta tragedia puede de hecho expresarse mediante una fórmula extraordinariamente sencilla. Fórmula de la fábula: Hamlet mata al rey para vengar la muerte de su padre. Fórmula del argumento: Hamlet no mata al rey. Si el contenido de la tragedia nos narra cómo Hamlet mata al rey para vengar la muerte de su padre, el argumento nos muestra de qué forma no mata al rey, y cuando lo hace, resulta que no es por vengarse. De este modo, la dualidad fábula-argumento —claro discurrir de la acción en dos planos, firme consciencia del camino a seguir y las desviaciones de éste, contradicción interna— aparece como inherente a los mismos fundamentos de la obra. Shakespeare parece elegir los acontecimientos más adecuados para expresar lo que quiere, y toma un material que tiende de forma definitiva hacia el desenlace, obligándole a desviarse de este camino. Recurre aquí a ese método psicológico que Petrazhitski denominó admirablemente método de incitación de los sentimientos y que quería introducir como método experimental en la investigación. En efecto, la tragedia incita constantemente nuestros sentimientos, nos promete la realización del objetivo que se halla desde un principio ante nuestros ojos, y constantemente nos desvía y nos aparta de este objetivo, instigando nuestro deseo de que se logre y obligándonos a sentir dolorosamente todo rodeo. Cuando por fin se alcanza el objetivo, nos encontramos con que hemos llegado a él por otro camino, y aquellos dos caminos distintos que, creíamos, marchaban en direcciones opuestas y

estaban en pugna durante todo el desarrollo de la tragedia, se unen en un punto común en la escena desdoblada de la muerte del rey. En definitiva, lo que lleva al asesinato es lo que todo el tiempo lo alejaba, y, de este modo, la catástrofe alcanza el punto culminante de la contradicción, del corto circuito de dos corrientes de dirección contraria. Si añadimos a esto que, en el desarrollo de la acción, ésta se ha visto interrumpida constantemente por un material de carácter irracional, entonces quedará claro para nosotros hasta qué punto el efecto de incomprensibilidad era inherente a los propios objetivos del autor. Recordemos la locura de Ofelia, la repetida locura de Hamlet, recordemos cómo éste se burla de Polonio y de los cortesanos, la declamación enfática y absurda del actor, recordemos el cinismo, intraducible al ruso hasta ahora, de la conversación de Hamlet con Ofelia, la payasada de los sepultureros y comprobaremos siempre que este material elabora, como en sueños, los mismos acontecimientos que se presentan en el drama, pero condensa, refuerza y resalta su carácter absurdo, y entonces comprenderemos el verdadero significado y sentido de estas escenas. Son una especie de pararrayos del absurdo, distribuidos con genial cálculo por el autor en los lugares más peligrosos de la tragedia, con el fin de poder concluir de algún modo la obra y hacer verosímil lo inverosímil, pues la tragedia de Hamlet, tal como está construida por Shakespeare, es inverosímil; pero la finalidad que persigue la tragedia, como el arte, es obligarnos a vivir lo inverosímil, y con ello a efectuar una cierta insólita operación sobre nuestros sentimientos. Para conseguirlo, los poetas recurren a dos interesantes procedimientos: primero, los pararrayos del absurdo como denominamos las partes irracionales de «Hamlet». La acción se desarrolla con definitiva inverosimilitud, incluso a riesgo de parecernos disparatada, las contradicciones internas se agudizan al extremo, y la divergencia de las dos líneas alcanza su apogeo, pareciendo que la acción fuera a estallar y la tragedia se desmorone; y he aquí que en estos momentos la acción de pronto se condensa y se convierte abiertamente en delirio, en locura repetida, en declamación enfática, en cinismo, en descarada payasada. Al lado de esta abierta locura, la inverosimilitud de la obra, contrapuesta a aquélla, deviene verosímil y real, llegando a salvar el sentido del drama. Lo absurdo se desvía, como por un pararrayos [60], toda vez que amenaza el peligro de hacer estallar la acción, y resuelve la catástrofe que puede surgir a cada instante. El otro procedimiento que Shakespeare utiliza para obligarnos a prestar nuestros sentimientos a la inverosímil tragedia, se reduce a lo siguiente: Shakespeare admite, por así decirlo, la convención al cuadrado, introduce la escena dentro de la escena, compele a sus personajes a contraponerse a los actores; un mismo acontecimiento se ofrece dos veces, una como real, y otra, interpretado por los actores, des-

dobla la acción y, con su parte ficticia, la segunda convención, vela y oculta la inverosimilitud del primer plano.

Tomemos un ejemplo elemental. El cómico declama su patético monólogo sobre Pirro, el cómico llora, pero inmediatamente Hamlet en su monólogo aclara que no son más que las lágrimas de un actor, que llora por Hécuba, la cual le tiene sin cuidado, que estas lágrimas y estas pasiones son ficción pura. Y cuando opone a la pasión ficticia del cómico su pasión, ésta ya no nos parece ficticia, sino real, y con extraordinaria fuerza nos dejamos llevar por ella. Del mismo modo se emplea este procedimiento de desdoblamiento de la acción e introducción de una acción ficticia, en la célebre escena de la «ratonera». El actor-rey y la actriz-reina representan en el escenario el cuadro ficticio del asesinato del marido, y el rey y la reina espectadores se horrorizan ante esta representación ficticia. Y este desdoblamiento de los dos planos, la contraposición de actores y espectadores, nos obliga a sentir, con particular fuerza y convicción, la turbación del rey como real. La inverosimilitud que subyace en la tragedia se salva, pues está bien protegida por dos guardianes: por un lado, el pararrayos del delirio abierto, junto al cual la tragedia cobra su aparente sentido; por otro, el pararrayos de la ficción abierta, del histrionismo, de la segunda convención, al lado de la cual el primer plano ya nos parece real. Es como un cuadro que contuviera la imagen de otro. Pero ésta no es la única contradicción que subyace en la tragedia: existe en ella otra contradicción no menos importante en cuanto al efecto artístico. Consiste en que los personajes elegidos por Shakespeare no corresponden en cierto modo al desarrollo que se ha trazado a la acción, y con ello Shakespeare ofrece un gráfico mentís al extendido prejuicio de que los caracteres de los personajes deben determinar su acción y conducta. Podría parecer que si Shakespeare deseaba representar un asesinato que no podía realizarse, debería haber procedido de acuerdo con la receta de Werder, es decir, oponiendo a la ejecución de la empresa los más complejos obstáculos de orden externo, con el fin de cerrar el paso al héroe, o de acuerdo con la receta de Goethe, y mostrar que la empresa que debe cumplir el héroe, es superior a sus fuerzas, que le están exigiendo lo imposible, incompatible con su naturaleza, algo titánico. Por último, el autor podía recurrir a una tercera solución: proceder de acuerdo con la receta de Börne y representar a Hamlet como un hombre impotente, cobarde y quejumbroso. Pero el autor no sólo no hizo ninguna de las tres cosas, tomó la dirección contraria: retiró todos los obstáculos objetivos del camino de su héroe; la tragedia no muestra en absoluto que algo impida a Hamlet matar al rey inmediatamente después de las revelaciones de la sombra, además, la empresa a realizar es para él más que factible, puesto que en el transcurso de

la obra Hamlet se convierte en asesino tres veces, en escenas episódicas y casuales.

Y por último, Shakespeare representa a Hamlet como un hombre de excepcional energía y de enorme fuerza, eligiendo así a un héroe totalmente opuesto al que correspondería a la fábula.

Es precisamente por esto que los críticos, con el fin de salvar la situación, se vieron obligados a introducir los correctivos señalados y, o acomodar el héroe a la fábula o la fábula al héroe, puesto que partían siempre de la falsa convicción de que entre el héroe y la fábula debe existir una relación de dependencia directa, que la fábula debe inferirse de los caracteres de los personajes, así como los caracteres de los personajes deben ser comprendidos a partir de la fábula.

Pero Shakespeare desmiente con su práctica todas estas afirmaciones. Parte precisamente de lo contrario, de la total disparidad entre héroes y fábula, de la radical contradicción entre el carácter y los acontecimientos. Y puesto que conocemos ya que la elaboración argumental parte asimismo de su oposición a la fábula, hallaremos fácilmente el significado de esta contradicción que surge en la tragedia. Se trata de que por la propia estructura del drama, aparte de la natural sucesión de los acontecimientos, surge en ella otra unidad, la unidad del personaje o héroe. Más adelante tendremos ocasión de demostrar cómo se desarrolla el concepto del carácter del héroe, pero ya podemos admitir que el poeta, juega constantemente con la contradicción interna entre argumento y fábula, puede fácilmente recurrir a esta segunda contradicción: entre el carácter del héroe y el desarrollo de la acción. Tienen toda la razón los psicoanalistas cuando afirman que la esencia del ascendiente psicológico de la tragedia reside en nuestra identificación con el héroe. Esto es completamente cierto, el héroe es un punto en la tragedia, a partir del cual el autor nos obliga a considerar a los demás personajes y todos los acontecimientos. Este punto es el que concentra toda nuestra atención, sirviendo de punto de apoyo a nuestra sensibilidad, la cual, de lo contrario, se dispersaría, apartándose hasta el infinito en sus apreciaciones, en sus preocupaciones por cada uno de los personajes. Si valoráramos en el mismo grado las emociones del rey y las emociones de Hamlet, las esperanzas de Polonio y las esperanzas de Hamlet, nuestro sentimiento se perdería en estas constantes vacilaciones, y cada uno de los acontecimientos se nos presentaría con significados opuestos. Pero la tragedia procede de otro modo: confiere a nuestro sentimiento una unidad, le obliga a acompañar al héroe, y ya a través de él, percibimos lo demás. Basta con detenerse en cualquier tragedia, en particular en *Hamlet,* para comprobar que todos los personajes están representados tal y como los ve el protagonista. Todos los sucesos se refractan en el

prisma de su alma, y, de este modo, contempla el autor la tragedia en dos planos: por un lado, todo lo ve a través de la mirada de Hamlet, por otro, a través de su propia mirada, y así el espectador de la tragedia es al mismo tiempo Hamlet y alguien que le contempla. De aquí que no ofrezca dudas el enorme papel que corresponde al personaje en general, y al protagonista, en particular. Nos hallamos ante un plano psicológico totalmente nuevo, y si en el apólogo descubrimos dos direcciones dentro de una misma acción, en la novela, un plano de la fábula y otro, del argumento, en la tragedia observamos un nuevo plano: percibimos los acontecimientos de la tragedia, su material, seguidamente percibimos la elaboración argumental de este material, y, por último, percibimos otro plano, la psique y las vivencias del héroe. Y puesto que los tres planos se refieren en definitiva a unos mismos hechos, sólo que tomados en tres distintas relaciones, es natural que entre ellos deba existir cierta contradicción, aunque sólo sea para marcar las divergencias entre los planos. Para comprender cómo se construye un carácter trágico se puede recurrir a una analogía, y ésta la vemos nosotros en la teoría psicológica del retrato que expuso Christiansen: para él el problema del retrato residía ante todo en la cuestión de cómo el retratista logra transmitir en el cuadro la vida, y cómo alcanza el efecto, propio solamente del retrato, y que consiste en la representación de un ser vivo. Efectivamente, si buscamos la diferencia existente entre un retrato y un cuadro, jamás lograremos hallarlo en las propiedades formales o materiales externas. Sabemos que el cuadro puede representar un rostro y que el retrato puede incluir varios rostros, pueden haber en él paisajes y naturalezas muertas, y nunca podremos hallar la diferencia entre un cuadro imaginativo y un retrato, si no partimos de la vida que distingue a este último. Christiansen toma como punto de partida para su investigación el hecho de que «lo inanimado constituye una relación recíproca con las dimensiones espaciales. Con el tamaño del retrato aumenta no sólo la plenitud de la vida, sino también la resolución de sus manifestaciones, ante todo la serenidad de su porte. Los retratistas saben por experiencia que una cabeza de mayor tamaño habla con más facilidad» (25, p. 283).

Como consecuencia de esto, el ojo abandona el punto determinado desde el cual contempla el retrato, éste pierde su centro inmóvil de composición, la mirada divaga por el retrato de un sitio a otro, «de los ojos a la boca, de un ojo a otro y a todos los elementos que encierran la expresión del rostro» (25, p. 284).

De los diversos puntos del cuadro en que se detiene el ojo, éste recoge diversa expresión del rostro, diferente estado de ánimo, y de aquí surge esa vida, ese movimiento, ese cambio consecutivo de estados desiguales que, en oposición al entumecimiento de la inmovilidad, constituye el

rasgo distintivo del retrato. El cuadro siempre permanece como fue creado, el retrato varía constantemente, y de aquí su vida. Christiansen expresó la vida psicológica del retrato en la siguiente forma: «Es la no coincidencia fisonómica de los diferentes factores de expresión del rostro.

»Es posible, y si se razona en abstracto puede incluso parecer más natural, hace que las comisuras de la boca, los ojos y las restantes partes del rostro expresen un mismo estado de ánimo... En tal caso, el retrato poseería un solo tono... Pero entonces sería algo así como un objeto sonoro desprovisto de vida. Por este motivo, el artista establece una diferenciación anímica y comunica a un ojo una expresión ligeramente distinta que al otro, y, a su vez, otra expresión a las arrugas de la boca, y así sucesivamente. Pero no es suficiente con establecer unas simples diferencias, es preciso que entre ellas existan unas relaciones armónicas... La melodía principal del rostro la expresa la relación entre la boca y el ojo: la boca habla y el ojo responde, en las comisuras de la boca se condensa la excitación y la tensión de la voluntad, en los ojos domina la serenidad resuelta del intelecto... La boca revela los instintos y todo lo que pretende alcanzar el hombre; el ojo descubre en qué se ha convertido, gracias a la victoria real o a la cansada resignación...» (25, pp. 284-285).

En esta teoría Christiansen interpreta el retrato como un drama. El retrato nos transmite algo más que un simple rostro y su expresión anímica petrificada: nos transmite el cambio de sus estados de ánimo, toda su historia. Nosotros creemos que el espectador enfoca de forma análoga el problema del carácter en la tragedia. El carácter, en el sentido preciso de la palabra, puede expresarse únicamente en la epopeya, al igual que la vida espiritual en el retrato. Por lo que se refiere al carácter en la tragedia, para que éste viva, debe estar formado de rasgos contradictorios, debe trasladarnos de un movimiento anímico a otro. Del mismo modo que en el retrato la no coincidencia fisonómica de los diversos factores de expresión del rostro constituyen la base de nuestra vivencia, así en la tragedia la no coincidencia psicológica de los diferentes factores de expresión del carácter configuran la base del sentimiento trágico. La tragedia alcanza esos increíbles efectos sobre nuestros sentimientos precisamente porque los obliga a convertirse en los contrarios, a desengañarse, a tropezar con contradicciones, a desdoblarse; y cuando estamos viviendo *Hamlet,* tenemos la impresión de haber vivido en una noche miles de vidas humanas, y, en efecto, hemos experimentado más emociones que durante años enteros de nuestra vida habitual. Y cuando, junto con el héroe, empezamos a sentir que Hamlet ya no es dueño de sí mismo, que no hace lo que debería hacer, entonces la tragedia entra en posesión de sus derechos. Esto lo expresa muy bien Hamlet, cuando en la carta a Ofelia le jura amor eterno «en

tanto esta máquina le pertenezca». Los traductores rusos suelen traducir en lugar de «máquina» «cuerpo», sin comprender que en esta palabra está la esencia de la tragedia. Goncharov tenía toda la razón, cuando decía que la tragedia de Hamlet, residía en que era un hombre y no una máquina.

En efecto, junto con el héroe trágico, empezamos a sentirnos en la tragedia una máquina de sentimientos, dirigida por la propia tragedia, la cual adquiere sobre nosotros un poder excepcional.

Estamos llegando a algunas conclusiones. Podemos formular nuestro hallazgo como una triple contradicción que subyace en la tragedia: *contradicción entre la fábula, el argumento y los personajes.* Cada uno de estos elementos parece impulsado en distinta dirección, y no nos cabe la menor duda de que el momento nuevo que aporta la tragedia reside en lo siguiente: ya en la novela nos hemos encontrado con el desdoblamiento de planos, ya allí hemos vivido los acontecimientos en dos direcciones opuestas simultáneamente: la que le confería la fábula, y la que adquirían los sucesos en el argumento. Estos dos planos opuestos se conservan en la tragedia, y ya hemos señalado el hecho de que, al leer *Hamlet,* nuestros sentimientos se mueven en dos planos: por un lado, tenemos la consciencia, cada vez más clara, de la finalidad que persigue la tragedia, por otro, vemos con la misma claridad hasta qué punto se desvía de este fin. ¿Qué es lo que aporta de nuevo el héroe trágico? Es evidente que *en un momento dado funde ambos planos y que representa la unidad superior y permanentemente dada de la contradicción que subyace en la tragedia.* Ya hemos señalado el hecho de que la tragedia se estructura íntegramente desde el punto de vista del héroe, y, por consiguiente, éste representa la fuerza de fusión de las dos corrientes contrarias, la cual condensa en una sola vivencia, atribuyéndosela al héroe, los dos sentimientos opuestos. De este modo, los dos planos opuestos de la tragedia son percibidos por nosotros como una unidad, pues aparecen fundidos en el héroe trágico con el cual nos identificamos. Y esa simple dualidad que hemos hallado en la narración aparece sustituida en la tragedia por otra dualidad, más aguda y de un orden superior, que surge debido a que, por un lado, vemos la tragedia por los ojos del héroe, y por otro, vemos al héroe por nuestros propios ojos. De que esto es así y de que así es como se debe entender *Hamlet,* nos convence la síntesis de la escena de la catástrofe, cuyo análisis hemos efectuado más arriba. Hemos mostrado que en este punto convergen los dos planos de la tragedia, las dos líneas de su desarrollo, las cuales, aparentemente, seguían derroteros opuestos; y esta inesperada coincidencia confiere a la tragedia un carácter particular, mostrando, bajo una luz diferente, todos los acontecimientos acaecidos. El espectador ha sido engañado. Todo lo que había considerado como una desviación del camino, le

ha conducido allí donde todo el tiempo deseaba llegar, y al encontrarse en ese punto final, no lo reconoce como el objetivo de su peregrinación. Las contradicciones no sólo han convergido, sino que han trastocado sus papeles, y esta revelación catastrófica de las contradicciones se funde para el espectador en la vivencia del héroe, ya que, en definitiva, únicamente acepta como suyas estas vivencias. Y el espectador no experimenta ni satisfacción ni alivio tras la muerte del rey; sus sentimientos en tensión no hallan una solución simple y trivial. El rey ha muerto, y al instante la atención del espectador se traslada a lo que sigue, a la muerte del propio héroe, y en esta nueva muerte el espectador siente y vive todas esas difíciles contradicciones que han desgarrado su consciencia y su inconsciente durante todo el tiempo que ha estado contemplando la tragedia.

Y cuando la tragedia —en las últimas palabras de Hamlet y en el discurso de Horacio— vuelve, aparentemente, a describir su propio círculo, el espectador percibe con toda claridad el desdoblamiento en que se basa su estructura. El relato de Horacio le devuelve al plano externo de la tragedia, a sus «palabras, palabras, palabras». El resto, como dice Hamlet, es silencio.

NOTAS

54. «*...el personaje del rey... se convierte en esta versión en el heroico antagonista del propio Hamlet.*» — Esta idea aparece formulada en el ensayo sobre *Hamlet, cf.* p. 558. (p. 216).

55. «*...el intento de explicar algunas peculiaridades de la construcción de* Hamlet, *partiendo de la técnica y de la estructura de la escena en Shakespeare...*» — Respecto a la escena en el teatro de Shakespeare, véase: A. A. Smirnov, *Shakespeare,* Leningrado-Moscú, 1963, p. 33 y ss. (p. 217).

56. «*...es preciso abordarla libre de interpretaciones...*» — El ensayo de Vigotski sobre *Hamlet,* que se publica en la presente edición, supone su primer intento de abordar la obra «libre de interpretaciones» y verla «tal como es» (p. 221).

57. «*Considera que Shakespeare... confiere mayor complejidad a su carácter, con el fin de acercarlo más a la concepción... de la fábula...*» — Referente a los aspectos artificiales en la estructura de las obras de Shakespeare, *cf.*: B. L. Pasternak, «Zametki k perevodam shakespearovskij traguedii». — *Literaturnaia Moskva* [Notas a la traducción del teatro de Shakespeare. — Moscú literario], Moscú, 1956, pp. 799-800 (p. 223).

58. «*...comparando la saga sobre Hamlet con la tragedia de Shakespeare.*» — Los más recientes estudios sobre Shakespeare examinan detalladamente los problemas de la relación entre el *Hamlet* de Shakespeare y sus predecesores no sólo en la saga sobre Hamlet, sino también en la tragedia de Kyd; *cf.* I. A. Aksiónov, *Shakespeare,* Moscú, 1937, así como la bibliografía que sobre el dramaturgo inglés se indica más adelante, en los comentarios al ensayo de Vigotski sobre *Hamlet* (p. 225).

59. «*...todos los acontecimientos aparecen medidos en un tiempo convencional...*» — Aquí, en el análisis de la tragedia, se recurre al concepto del tiempo escénico que difiere del cotidiano. *Cf.* lo dicho anteriormente respecto al análisis del tiempo en la novela corta (p. 226).

60. «*Lo absurdo se desvía como por un pararrayos...*» — El análisis de la correlación entre el sentido y lo absurdo en la tragedia se revela como particularmente importante para la moderna teoría del teatro, en el cual el problema de la utilización del absurdo ha sido planteado por las obras de Ionesco, Beckett, Albee (este último ve en Chejov al más claro precursor de este teatro, *cf.* «Las tres hermanas»; las fuentes más lejanas de algunos aspectos del «antiteatro» podrían hallarse en Aristófanes). Es fundamental en Vigotski el hecho de que interprete el absurdo en Shakespeare como un «pararrayos» para salvar el sentido (a diferencia de algunas obras modernas, en las cuales el equilibrio entre el sentido y el absurdo se altera a favor de éste, circunstancia ésta que a menudo reconocen los teóricos del antiteatro) (p. 235).

PSICOLOGÍA DEL ARTE

Efecto primario y secundario del Arte
Pg 250

Capítulo IX

EL ARTE COMO «CATARSIS»

Teoría de las emociones y fantasías. Principios de economía de fuerzas. Teoría del tono emocional y de la proyección sentimental. Ley de la «doble expresión de emociones» y ley de la «realidad de las emociones». Categorías central y periférica de las emociones. Contradicción afectiva y principio de la antítesis. Catarsis. Supresión del contenido por la forma.

La psicología del arte opera con dos, e incluso con tres, esferas de la psicología teórica. Toda teoría del arte se halla supeditada a los puntos de vista adoptados en la teoría de la percepción, en la teoría del sentimiento y en la teoría de la imaginación o fantasía. Habitualmente, el arte se estudia dentro de la sicología en uno de estos tres capítulos o en los tres conjuntamente. Sin embargo, las relaciones entre estos tres problemas no poseen la misma importancia para la psicología del arte. Es evidente que la psicología de la percepción desempeña un papel en cierto modo auxiliar y subordinado en comparación con los otros dos capítulos, ya que todos los teóricos han renunciado a ese sensualismo ingenuo, de acuerdo con el cual el arte no es más que la alegría que producen las cosas bellas. Hace ya tiempo que los teóricos distinguen la reacción estética, incluso en su forma más elemental, de la reacción corriente originada por un sabor, olor o color agradable. El problema de la percepción es una de las cuestiones fundamentales de la psicología del arte, pero no es su problema central, ya que a su vez depende de la solución que demos a los restantes problemas que se hallan en el centro del nuestro. En el arte, mediante el acto de percepción sensorial tan sólo empieza, pero en modo alguno concluye

la reacción, y por este motivo, el estudio de la psicología del arte debe iniciarse no por el capítulo que trata de las vivencias estéticas elementales, sino por otros dos problemas: el de la sensibilidad y el de la imaginación. Puede incluso afirmarse que una comprensión correcta de la psicología del arte surgirá únicamente en el punto de intersección de estos dos problemas y que todos los sistemas psicológicos que intentan explicar el arte representan de hecho una doctrina, en distintas combinaciones, de la fantasía y el sentimiento. No obstante, es preciso señalar que no existen en la psicología capítulos más oscuros que éstos, que han sido ellos los que se han visto últimamente sometidos a una mayor elaboración y revisión, aunque, por desgracia, no exista un sistema acabado y reconocido por todos de la teoría del sentimiento y de la teoría de la fantasía. Aún peor andan las cosas en la psicología objetiva, la cual desarrolla de una manera relativamente fácil el esquema de aquellas formas de conducta que correspondían en la psicología anterior a los procesos volitivos y en parte a los procesos intelectuales, pero precisamente estos dos dominios permanecen casi sin elaborar por la psicología objetiva. «La psicología del sentimiento —dice Titchener— sigue siendo todavía en gran medida una psicología de la opinión personal y del convencimiento» (138, p. 190). Lo mismo sucede con la «imaginación». Como dice el profesor Zenkovski, «hace tiempo que en la psicología está ocurriendo una fea historia». Esta esfera permanece particularmente mal estudiada, al igual que el dominio del sentimiento, y los nexos y relaciones entre los hechos emocionales y la fantasía continúan siendo el aspecto más problemático y misterioso de la psicología moderna. A ello contribuye en parte la circunstancia de que los sentimientos se distingan por una serie de peculiaridades, la primera de las cuales, como señala con razón Titchener, es la vaguedad. Es precisamente lo que distingue al sentimiento de la sensación. «El sentimiento no posee la propiedad de ser claro. El placer y el displacer pueden ser intensos y duraderos, pero nunca explícitos. Ello significa —si pasamos al lenguaje de la psicología popular— que es imposible concentrar la atención en el sentimiento. Cuanto mayor sea la atención que prestemos a la sensación, tanto más claro y preciso será el recuerdo que conservemos de ella. Pero no podemos en modo alguno concentrar la atención en el sentimiento; si intentamos hacerlo, el placer o el disgusto desaparecen inmediatamente y se ocultan de nosotros, y nos sorprendemos a nosotros mismos observando una sensación o imagen cualquiera que no pretendíamos observar en absoluto. Si deseamos disfrutar de un concierto o un cuadro, deberemos percibir atentamente aquello que oímos o vemos; pero en cuanto intentemos fijar nuestra atención en el propio placer, éste desaparece» (138, pp. 194-195).

De este modo, para la psicología empírica el sentimiento se hallaba fuera de la esfera de la consciencia, como todo aquello que no podía fijarse en el centro de la atención. Sin embargo, una serie de psicólogos señalan otro rasgo, precisamente opuesto, a saber, que el sentimiento siempre es consciente y que la expresión «sentimiento inconsciente» representa en sí misma una contradicción. Así Freud, que es probablemente el mayor defensor del inconsciente, dice: «En la propia naturaleza de un sentimiento está el ser percibido o ser conocido por la consciencia. Así, pues, los sentimientos, sensaciones y afectos carecerían de toda posibilidad de inconsciencia» (39, p. 1056). Bien es verdad que Freud pone objeciones a semejante afirmación elemental e intenta aclarar si tiene sentido hablar de una vivencia tal como el miedo paradójico e inconsciente. Más adelante Freud dilucida que, aunque el psicoanálisis habla de afectos inconscientes, la inconsciencia de estos afectos difiere de la inconsciencia de las representaciones, ya que al afecto inconsciente le corresponde únicamente el embrión de afecto como posibilidad que no alcanza posterior desarrollo. «...No hay, estrictamente hablando, afectos inconscientes, como hay representaciones inconscientes» (39, p. 1057).

Entre los psicóolgos del arte, es de la misma opinión Ovsiániko-Kulikovski, quien contrapone el sentimiento al pensamiento en parte porque aquél no puede ser inconsciente. Ofrece una solución del problema que se aproxima a los puntos de vista de James, pero que es opuesta a los conceptos de Ribot. Afirma que nosotros no poseemos una memoria de los sentimientos. «Ante todo es preciso resolver —dice— si es posible un sentimiento inconsciente del mismo modo que lo es un pensamiento inconsciente. Creo que la respuesta negativa se impone por sí misma. El sentimiento con su inevitable matiz sigue manifestándose como tal únicamente mientras se percibe, mientras se revela en la consciencia... A mi entender, la expresión 'sentimiento inconsciente' es una *contradictio in adjecto,* al igual que lo sería la blancura negra, etc., y no existe una esfera inconsciente del alma sensible» (100, pp. 23, 24).

De este modo, nos hallamos aparentemente ante una contradicción, por un lado, el sentimiento carece necesariamente de claridad consciente, por otro, jamás puede ser inconsciente. Creemos que esta contradicción que ha establecido la psicología empírica se acerca mucho a la realidad, pero que es preciso trasladarla a la psicología objetiva e intentar hallar su verdadero significado. Para ello procuraremos primero aclarar, en los términos generales, qué representa el sentimiento como proceso nervioso, qué propiedades objetivas podemos atribuir a este proceso.

Numerosos autores consideran que, desde el punto de vista de los mecanismos nerviosos, el sentimiento debe incluirse entre los procesos de con-

sumo o descarga de energía nerviosa. El profesor Orshanski señala el hecho de que en general nuestra energía psíquica puede gastarse en tres formas: «Primero, en la inervación motora o voluntad, lo cual constituye el funcionamiento psíquico superior. La segunda parte de la energía psíquica se consume en la descarga interna. En la medida en que esta difusión posee el carácter de irradiación o conducción de la onda psíquica, en esa medida constituye la base de la asociación de representaciones. En la medida en que trae consigo la liberación consiguiente de la energía psíquica viva, en esa medida constituye la fuente del sentimiento. Y, por último, parte de la energía psíquica viva se transforma, mediante su represión en estado latente, en inconsciente... Por esta razón, la energía que, mediante la represión, pasa a un estado latente, representa la condición fundamental para el funcionamiento lógico. De este modo, las tres partes de la energía psíquica o funcionamiento corresponden a las tres clases de trabajo nervioso; el sentimiento corresponde a la descarga, la voluntad, a la parte de funcionamiento de la energía, mientras que la parte intelectual de la energía, particularmente la abstracción, está relacionada con la represión o economía de la fuerza nerviosa y psíquica... En lugar de descarga, en los actos psíquicos superiores predomina la transformación de la energía psíquica viva en energía de reserva» (98, pp. 536-537).

Este enfoque del sentimiento como gasto de energía es compartido en mayor o menor grado por autores de las más diversas escuelas. También Freud defiende opiniones semejantes, cuando dice que los afectos y sentimientos corresponden a los procesos de gasto de energía, cuya expresión final se percibe como sensación. «La afectividad se manifiesta, esencialmente, en la descarga motora encaminada a la modificación (interna) del propio cuerpo; la motilidad, en actos destinados a la modificación del mundo exterior» (39, p 1057).

Este punto de vista ha sido aceptado por muchos psicólogos del arte, en particular por Ovsiániko-Kulikovski. A pesar de que en sus conceptos fundamentales parte del principio de economía de fuerzas como principio primordial de la estética, se ve obligado a hacer una excepción por lo que al sentimiento se refiere. Según él, «nuestra alma sensible puede compararse con justicia con ese carro del que se dice: lo que se te caiga del carro dalo por perdido. Por el contrario, el alma pensante es un carro del que no puede caerse nada. Toda la carga se halla allí bien colocada y oculta en la esfera del inconsciente... Si los sentimientos que vivimos se conservaran y funcionaran en la esfera del inconsciente, pasando a la consciencia (como lo hace el pensamiento), entonces nuestra vida anímica sería tal mezcla de paraíso e infierno, que la más resistente organización no soportaría ese encadenamiento ininterrumpido de alegrías, penas, ofensas,

iras, amor, envidia, celos, arrepentimiento, remordimiento, temores, esperanzas, etc. No, los sentimientos, una vez vividos y apagados, no entran en la esfera del inconsciente, y el alma sensible no conoce semejante esfera. Los sentimientos, como procesos fundamentalmente conscientes de la psique, más bien gastan que ahorran la fuerza anímica. La vida del sentimiento es el consumo del alma» (100, pp. 24-26).

Para corroborar esta opinión, Ovsiániko-Kulikovski muestra detalladamente que en nuestro pensamiento predomina la ley de la memoria, y en nuestro sentimiento, la ley del olvido, y toma como base de su análisis las manifestaciones más convincentes y elevadas del sentimiento, a saber, los afectos y las pasiones. «No cabe la menor duda de que los afectos y las pasiones representan un gasto de energía anímica, como también que, si se toma el conjunto de afectos y pasiones en un período de tiempo determinado, este gasto será enorme. Qué capítulos de este gasto pueden considerarse como útiles y productivos, ya es otro problema; pero, indudablemente, muchas pasiones y diversos afectos representan un auténtico despilfarro, una dilapidación del alma que lleva a la bancarrota de la psique.

»Si tenemos en cuenta, por un lado, los procesos superiores del pensamiento generalizador, científico y filosófico, y, por otro, los afectos y pasiones más intensos y vivos, la radical oposición y el antagonismo de las dos almas, la pensante y la viviente, surgirán con toda claridad en nuestra consciencia. Y nos convenceremos de que, en efecto, estas 'dos almas' se llevan mal y de que la psique del hombre, compuesta por ellas, es una psique mal organizada, inestable, grávida de contradicciones internas» (100, pp. 27-28).

Efectivamente, aquí reside el problema fundamental para la psicología del arte: ¿cómo debemos considerar el sentimiento, como un gasto de energía psíquica o le corresponde un papel ahorrador dentro de la economía de la vida psíquica? Considero este problema central para la psicología del sentimiento, puesto que de la solución que se ofrezca de él dependerá otro problema central de la estética psicológica: el principio de la economía de las fuerzas. Desde tiempos de Spencer, en Rusia se ha partido, para explicar el arte, de la ley de economía de las fuerzas anímicas [61], en la cual Spencer y Avenarius veían el principio universal del trabajo anímico. Los teóricos del arte adoptaron este principio que, en la literatura rusa, formuló de modo más completo Veselovski, al presentar su célebre fórmula, según la cual «el mérito del estilo consiste precisamente en plasmar el mayor número posible de pensamientos en el menor número posible de palabras». La escuela de Potebniá defiende el mismo punto de vista, y Ovsiániko-Kulikovski tiende incluso a reducir el sentimiento artístico, a diferencia

del estético, al principio de economía. Los formalistas se elevaron contra semejante opinión y señalaron una serie de pruebas muy convincentes que contradecían a este principio. Así, Yakubinski demostró que en el lenguaje poético no aparece la ley de disimilación de los sonidos líquidos; otra investigación mostró que el lenguaje poético se caracteriza por la confluencia de sonidos de difícil pronunciación, que uno de los procedimientos del arte consiste en dificultar la percepción, en substraerla de su habitual automatismo, y que el lenguaje poético se halla supeditado a la regla de Aristóteles, quien afirmaba que éste debía sonar como si fuera una lengua extraña. Es evidente la contradicción que existe entre este principio, por un lado, y la teoría del sentimiento como gasto de energía anímica, por otro. Esta contradicción llevó de hecho a Ovsiániko-Kulikovski, que quiso conservar en su teoría ambas leyes, a dividir el arte en dos esferas completamente distintas: arte en imágenes y arte lírico. Ovsiániko-Kulikovski destaca con toda razón el sentimiento artístico entre los demás sentimientos estéticos, pero por emoción artística entiende fundamentalmente las emociones de la mente, es decir la emoción del placer basada en la economía de fuerzas. Por el contrario, analiza la emoción lírica como una emoción intelectual, diferente en principio de la primera. La diferencia consiste en que la lírica provoca una emoción auténtica y real y, por consiguiente, debe formar un grupo psicológico aparte. Pero la emoción, como sabemos, representa un gasto de energía, y en tal caso, ¿cómo adecuar esta teoría de la emoción lírica con el principio de economía de fuerzas? Ovsiániko-Kulikovski distingue con toda justeza la emoción lírica de cualquier otra emoción accesoria suscitada por aquélla. A diferencia de Petrazhitski, quien supone que la música militar, por ejemplo, tiene como finalidad despertar en nosotros emociones bélicas, mientras que los cánticos religiosos pretenden suscitar emociones religiosas, Ovsiániko-Kulikovski señala que todo sucede de forma distinta; no se pueden mezclar los dos tipos de emociones, ya que «si admitimos esa mezcolanza, deberemos deducir que, por ejemplo, la finalidad de las poesías eróticas consiste en excitar el sentimiento sexual, que la idea y fin del 'Caballero avaro' es mostrar que la avaricia es un vicio... etc. y así hasta el infinito» (100, pp. 191-192).

Si aceptamos esta distinción entre el efecto inmediato del arte y su efecto secundario o aplicado, entre su acción y su acción sucesiva, deberemos plantear dos problemas totalmente distintos respecto a la economía de fuerzas: ¿dónde tiene lugar, dónde se refleja esa economía de fuerzas, obligatoria, según algunos, para la vivencia del arte, en el efecto primario o en el secundario? Creemos que la respuesta no ofrece dudas tras las investigaciones críticas y prácticas en las que nos hemos detenido en los capítulos anteriores. Hemos comprobado que en el efecto primario e in-

mediato del arte todo parece señalar a la dificultad en comparación con la actividad no artística, por consiguiente, de poder aplicarse el principio de economía de fuerzas, sería únicamente al efecto secundario del arte, a sus consecuencias, pero en modo alguno a la reacción estética producida por la obra de arte.

En este sentido, Freud explica la economía de fuerzas, al señalar que este concepto dista mucho de la ingenua interpretación de Spencer. Éste recuerda, según Freud, a la forma de ahorrar de algunas amas de casa que por comprar un artículo que vale unos céntimos menos que en el mercado próximo a su casa cruzan la ciudad. «Desde muy atrás nos hemos apartado totalmente de la más próxima, pero también más ingenua, concepción de esta economía, o sea la de que consistía en evitar gasto psíquico, en general, fuera por limitación en el uso de palabras o en la constitución de cadenas de pensamientos. Ya entonces decíamos: lo breve, lo lacónico, no es aún chistoso. La brevedad del chiste es una brevedad especial; esto es, brevedad «chistosa»... Podemos seguramente permitirnos la comparación de la economía psíquica con una empresa de negocios. Mientras el tráfico es pequeño, habrá de limitarse lo más posible todo gasto y especialmente los de gerencia y personal. El ahorro se refiere aún a la magnitud absoluta del gasto. Más tarde, a medida que las transacciones aumentan, disminuye la importancia de los gastos de gerencia. No hay que tener en cuenta el monto total de los gastos, siempre que tráfico y rendimiento puedan ser aumentados. La tacañería en los gastos de dirección sería ya ridícula y produciría pérdidas» (41, pp. 138-139).

Si comparamos, digamos, la novela de Dostoievski *Los hermanos Karamázov* o la tragedia *Hamlet* con el relato prosaico, absolutamente exacto, de su contenido, comprobaremos que es inconmensurablemente mayor la economía de atención en el relato prosaico. Para qué Dostoievski oculta en el momento más interesante con unos puntos suspensivos quién ha matado a Fiodor Karamázov y por qué obliga a nuestro pensamiento a errar en direcciones contrarias, errar y no hallar la respuesta correcta, cuando supondría mayor economía para nuestra atención situar de manera clara y precisa los acontecimientos de la misma forma que figuran en las actas de un tribunal, en un artículo, en una comunicación científica. De este modo, el principio de economía de fuerzas, en el sentido que le da Spencer, resulta inaplicable a la forma de la obra de arte, y los razonamientos de éste se hallan fuera de lugar. Spencer supone que el ahorro de fuerzas se expresa, por ejemplo, en el hecho de que en el inglés los adjetivos preceden al sustantivo, y cuando decimos «el negro caballo» ello representa una mayor economía para nuestra atención que si dijéramos «el caballo negro», ya que en este caso tendríamos cierta dificultad en imaginarnos el caballo,

al conocer todavía su color. Este razonamiento, particularmente cándido desde un punto de vista psicológico, quizá sea válido si lo aplicáramos a la disposición prosaica de los pensamientos [62], aunque también en este caso se reflejaría en hechos más serios. Por lo que se refiere al arte, aquí domina precisamente el principio inverso de consumo y gasto de la descarga de energía nerviosa, y sabemos que este gasto y descarga serán tanto mayores, cuanto mayor sea la conmoción producida por el arte. Si recordamos el hecho elemental de que todo sentimiento representa un gasto psíquico y de que el arte siempre aparece relacionado con la suscitación de una compleja combinación de emociones comprobaremos inmediatamente que el arte quebranta el principio de economía de fuerzas en su acción inmediata y que en la estructura de su forma se halla supeditado precisamente al principio inverso. Nuestra reacción estética se presenta sobre todo ante nosotros no como una reacción de ahorro, sino como una reacción que destruye nuestra energía nerviosa, y recuerda más una explosión que la economía de unos céntimos.

Sin embargo, el principio de economía de fuerzas puede aplicarse al arte, pero de un modo distinto, y para comprenderlo es preciso tener una noción exacta de la naturaleza de la reacción estética. Son muchas las opiniones que existen al respecto, y a menudo resulta difícil aproximarlas o contraponerlas, ya que cada investigador suele detenerse en algún problema particular, y no disponemos casi de sistemas psicológicos que nos descubran la reacción estética o la conducta estética en todo su volumen. Habitualmente las teorías nos hablan únicamente de esta o aquella peculiaridad de la reacción, y por eso resulta difícil establecer hasta qué punto la teoría presentada es cierta o incierta, puesto que a veces resuelve problemas que no habían sido formulados en su conjunto. En su psicología sistemática del arte, Müller-Freienfels, al concluir la teoría de la reacción estética, observa con justeza que, en este caso, los psicólogos se hallan en una situación semejante a la de los biólogos que pueden perfectamente descomponer una sustancia orgánica en sus partes componentes, pero no pueden recrear de nuevo la totalidad de sus partes (91, S. 242).

Es completamente justo que el psicólogo, en el mejor de los casos se queda en el análisis, careciendo de todo acceso a la síntesis de los elementos hallados de la reacción estética, y la mejor prueba de esto se encuentra en el intento del autor de sintetizar la psicología del arte. Descubre los factores sensoriales, motores, asociativos, intelectuales, y emocionales de esta reacción, pero el autor nada puede decir sobre las conexiones entre ellos, ni explicar estos factores aislados, cada uno de los cuales puede hallarse fuera del arte recreando su integridad psicológica; y las conclusiones con que termina su investigación representan desde luego un

paso adelante respecto «al mar muerto de conceptos abstractos» de la vieja estética, como observó acertadamente Dessoir, pero todavía suponen muy poco para la psicología objetiva.

Estas conclusiones pueden expresarse en unas cuantas palabras y se reducen a lo siguiente: el autor considera como firmemente establecido que el placer artístico no presupone una recepción pura, sino que exige una elevadísima actividad de la psique. Ésta no recibe las vivencias del arte como un saco un montón de granos, sino que aquéllas exigen una germinación semejante al de la semilla en una tierra fértil, y la investigación del psicólogo puede únicamente descubrir los medios auxiliares que esta germinación precisa, del mismo modo que la de la semilla precisa humedad, calor, algunas substancias químicas, etc. (91, S. 248). Pero respecto a la germinación, el psicólogo, al terminar su trabajo, sigue ignorando todo, y se encuentra en la misma situación que antes de iniciarlo.

Nuestro intento consiste precisamente en señalar el aspecto fundamental y central de la cuestión, dejando de lado el análisis sistemático y el estudio completo de las partes componentes de la reacción estética; o, diciéndolo con palabras de Müller: estudiar la germinación, y no las condiciones que la favorecen. Si prestamos atención a las teorías sintéticas del sentimiento estético, podremos agrupar todo lo que se ha dicho al respecto en dos tipos fundamentales de solución del problema: el primero ha sido expresado hace tiempo ya y ha sido llevado a un grado de claridad definitiva y de excepcional trivialidad en la teoría de Christiansen. Su concepción del sentimiento artístico es particularmente simple y clara: todo influjo del mundo exterior posee una acción sensitivo-ética, según la expresión de Goethe, estado de ánimo o impresión emocional, que los viejos psicólogos designaban de forma sencilla y clara como el tono sensitivo de la sensación. Así por ejemplo, el color azul nos tranquiliza, y el amarillo, por el contrario, nos excita. En la base del arte, según Christiansen, subyacen estos diferenciales de estados de ánimo, y, de acuerdo con esta opinión, toda la reacción estética puede representarse de la siguiente forma: el objeto del arte u objeto estético lo constituyen diversos componentes, como las impresiones del material, del objeto, y de la forma, las cuales son en sí totalmente distintas, pero tienen de común el hecho de que a cada elemento le corresponde un determinado tono emocional y «el material del objeto y su forma se integran en el objeto estético no directamente, sino mediante los elementos emocionales que aporta» (25, p. 111), los cuales pueden fundirse en un todo único, y esta fusión consecutiva —o más exactamente, concrescencia— constituye lo que se denomina el objeto estético. De este modo, la reacción estética recuerda la interpretación al piano: cada uno de los elementos que componen la obra de arte, parece golpear

la respectiva tecla sensitiva de nuestro organismo, recibiéndose como respuesta el tono sensible o sonido, y toda la reacción estética la forman estas impresiones emocionales que surgen como respuesta a los golpes en las teclas.

Por consiguiente, ninguno de los elementos de la obra de arte es importante en sí. No es más que una tecla. Lo importante es la reacción estética que suscita en nosotros. Por supuesto que semejante concepción mecánica se revela radicalmente impotente para resolver el problema de la reacción estética, ya por el solo hecho de que el enigma emocional de toda impresión resulta muy débil en comparación con los fuertes afectos que, indudablemente, forman parte de la reacción estética. En la reacción estética, además y aparte de la impresión emocional producida por los elementos aislados del arte, pueden distinguirse con toda claridad vivencias emocionales de un determinado tipo, las cuales no pueden atribuirse a esos diferenciales de los estados de ánimo. Es verdad que el propio Christiansen pide que no se confunda su teoría con la teoría banal que reduce el arte a estados de ánimo, pero esta distinción es, por así decirlo, una distinción en grado cuantitativo, y no cualitativo, ya que el resultado sigue siendo una concepción del arte como estado de ánimo que surge a consecuencia de diferenciales aislados, y no podemos comprender qué relación existe entre la vivencia del arte y el discurrir de nuestra vida cotidiana y por qué el arte nos resulta tan importante, íntimo y esencial para todos nosotros. El propio Christiansen entra en contradicción con su teoría, en cuanto intenta definir el arte como la apariencia del impulso e importantísima actividad vital. Su teoría psicológica se muestra inmediatamente incapaz de explicar de qué modo el arte, a través del tono emocional de los elementos, puede llegar a la realización —aunque sólo sea aparente— de los impulsos más importantes de nuestra psique. En semejante interpretación, el arte permanece constantemente casi en la superficie de nuestra psique, puesto que el tono sensible es algo inseparable de nuestra sensación, y aunque esta teoría se presenta como opuesta al sensualismo y señala que el placer del arte no se produce en el ojo o en el oído, sigue sin poder indicar el lugar donde se produce, situándola un poquito más profundamente que el ojo y el oído, y la relaciona con una actividad inseparable de la actividad de nuestros órganos receptores.

Por este motivo, la segunda teoría, totalmente opuesta, conocida en la literatura psicológica con el nombre de teoría de la proyección sentimental, se revela como más profunda y vigorosa.

Esta teoría, que tiene sus orígenes en Herder y que ha hallado su culminación en los trabajos de Lipps, parte precisamente de una concepción opuesta del sentimiento. De acuerdo con esta teoría, la obra de arte no

despierta en nosotros los sentimientos, como las teclas del piano los sonidos, cada elemento del arte no introduce en nosotros su tono emocional, sino que las cosas suceden a la inversa. Nosotros nos aportamos desde dentro en la obra, proyectamos en ella estos o aquellos sentimientos, que se elevan de lo más profundo de nuestro ser y que, desde luego, no se hallan en la superficie de nuestros receptores, sino que están relacionados con la más compleja actividad de nuestro organismo. «Tal es la naturaleza de nuestra alma —dice Fischer— que ella *se inserta íntegramente* en los fenómenos de la naturaleza externa o en las formas creadas por el hombre, atribuyendo a estos fenómenos que nada tienen de común con expresión alguna, determinados estados de ánimo, mediante un acto *involuntario e inconsciente,* se transmiten con su *estado de ánimo* al objeto. Este préstamo, este depósito, esta proyección sentimental del alma en formas inanimadas es precisamente el problema fundamental de la estética».

De la misma manera explica la cuestión Lipps, quien desarrolló una brillante teoría de la proyección sentimental en las formas lineales y espaciales. Demostró cómo nos elevamos con la línea ascendente y cómo caemos con la descendente, cómo nos doblamos junto con el círculo y cómo sentimos el apoyo junto con el triángulo. Si dejamos de lado las construcciones y principios puramente metafísicos que Lipps introduce a menudo en su teoría y nos quedamos únicamente con los hechos empíricos que descubrió, puede afirmarse que esta teoría es indudablemente fecunda y algunos elementos de la misma formarán parte de la futura teoría psicológica objetiva de la estética. Desde el punto de vista objetivo, la proyección sentimental representa la reacción, la respuesta al estímulo, y Lipps, al afirmar que introducimos nuestras reacciones en el objeto de arte, está más en lo cierto que Christiansen, para el cual el objeto estético nos aporta sus cualidades emocionales. Sin embargo, la teoría de Lipps adolece de tantos defectos como la anterior. Su vicio fundamental consiste en que de hecho no ofrece un criterio para distinguir la reacción estética de toda otra percepción no relacionada con el arte. Tiene razón Meumann, al decir que «la proyección sentimental representa una parte integrante, siempre presente, de todas nuestras percepciones sensoriales y por consiguiente no puede poseer ningún valor específicamente estético...» (87, p. 172).

Son igualmente convincentes sus otras dos objeciones, a saber, que la proyección sentimental que suscitan, por ejemplo, los versos libres del *Fausto* ocupa a veces un primer plano, mientras que otras queda eclipsada por la impresión que produce el contenido, y que en la totalidad de la percepción de Fausto, esta proyección representa un elemento subordinado de la reacción estética y en modo alguno su núcleo. Es igualmente justa la observación de que si analizamos obras de arte complejas, como nove-

las, construcciones arquitectónicas, etc., comprobaremos que su influencia fundamental se basa en procesos distintos, muy complejos, se basa en la percepción de la totalidad, en el complejo trabajo intelectual que efectuamos, etc.

Para llevar a cabo la crítica de ambas teorías, resulta de gran utilidad la división de afectos que adopta Müller-Freienfels. En su opinión, la obra de arte suscita en nosotros dos tipos de afectos. Si yo vivo junto con Otelo su dolor, sus celos y torturas o el terror de Macbeth al descubrir el espectro de Banquo, se trata de un coafecto; si siento temor por Desdémona, cuando ella ignora todavía el peligro que corre, entonces se trata de un afecto del propio espectador, afecto que es preciso distinguir del coafecto (91, S. 207-208).

Es evidente que, mientras la teoría de Christiansen nos ofrece una explicación tan sólo de los afectos propios del espectador y no toma en consideración los coafectos —puesto que ni un psicólogo considerará el coafecto del terror de Macbeth o de las torturas de Otelo como tono emocional de estos personajes, su tono emocional es muy distinto, y por consiguiente, esta teoría deja de lado todos los coafectos—, por el contrario, la teoría de Lipps explica exclusivamente los coafectos y nos puede ayudar a comprender de qué modo nosotros vivimos junto con Otelo o Macbeth sus pasiones, pero en modo alguno el temor que nos inspira la situación de Desdémona, mientras ella vive despreocupada y sin sospechar nada. Müller-Freienfels nos dice: la tan traída teoría de la proyección sentimental no sirve para explicar los distintos tipos de afectos. En el mejor de los casos, puede aplicarse a los coafectos, pero se revela inservible cuando se trata de afectos propiamente dichos. En el teatro, sólo en parte vivimos los sentimientos y afectos tales como los presentan los personajes de las obras, en la mayoría de los casos los vivimos *no junto con* sino *con motivo de* los sentimientos de estos personajes. Así, por ejemplo, la compasión injustamente se denomina de este modo, ya que muy rara vez se trata de padecer junto con alguien, sino que casi siempre a lo que nos referimos es a los sufrimientos que despiertan en nosotros los sufrimientos ajenos (91, S. 208-209). La teoría de la impresión trágica que desarrolla Lipps justifica por, completo estas observaciones. Lipps aplica aquí la ley de la represión psicológica que él introdujo y que anuncia que «si un acontecimiento psicológico, por ejemplo, una relación de representaciones, queda retenido en su discurrir natural, en tal caso el movimiento psíquico formará una represión, es decir, se detendrá y elevará en el lugar donde encuentra retención, obstáculo, interrupción». Así, gracias a las retenciones trágicas, se eleva el valor del héroe sufriente, y gracias a la proyección sentimental, aumenta nuestro propio valor. «Cuando contemplamos un

sufrimiento psíquico —dice Lipps—, lo que se eleva es precisamente el sentimiento objetivado de la propia estimación; yo me siento a mí mismo y siento mi valor humano en un grado más elevado, yo siento y vivo en un grado más elevado lo que significa ser hombre... Y el medio de que me sirvo para ello es el sufrimiento...» De este modo, la interpretación de lo trágico parte íntegramente del coafecto, mientras que el afecto propio de la tragedia queda sin explicar.

Por consiguiente, ninguna de las dos teorías del sentimiento estético está en condiciones de explicarnos la relación interna que existe entre el sentimiento y los objetos que tiene ante sí nuestra percepción; para conseguirlo, deberemos apoyarnos en aquellos sistemas psicológicos que basan sus interpretaciones en la relación existente entre fantasía y sentimiento. Me estoy refiriendo a la última revisión que del problema de la fantasía han efectuado Meinong y su escuela, Zeller, Maier y otros psicólogos, en las últimas décadas.

Sin entrar en detalles, la nueva visión del problema puede expresarse del siguiente modo. En sus investigaciones, los psicólogos parten de la indudable relación existente entre las emociones y la fantasía. Como han demostrado estos estudios, todas nuestras emociones poseen no sólo una expresión corporal, sino también una expresión anímica, según expresión de los psicólogos de esta escuela; en otras palabras, todo sentimiento «se plasma, se fija en una idea, como se comprueba sobre todo en la manía persecutoria», dice Ribot. Por consiguiente, la emoción se expresa no sólo en las reacciones mímicas, pantomímicas, secretorias, y somáticas de nuestro organismo, sino que precisa una determinada expresión mediante nuestra fantasía. Las llamadas emociones sin objeto son la mejor prueba de ello. Los casos patológicos de fobias —temores obsesivos, etc.— se relacionan forzosamente con determinadas representaciones, casi siempre falsas y que tergiversan la realidad, que encuentran de este modo su expresión «anímica». Así, un enfermo que padece temor obsesivo, de hecho lo que siente es un temor inmotivado aparentemente, y esto ya se revela suficiente para que la fantasía le sugiera que todos le persiguen. Y en un enfermo de este tipo nos encontramos que los acontecimientos se desarrollan en un orden inverso respecto al hombre normal. En éste, primero es la persecución, después el miedo; en aquél, primero es el miedo, después, la persecución imaginaria. El profesor Zenkovski supo formular muy bien este fenómeno, denominándolo ley de la doble expresión de emociones. Esta ley la podrían aceptar casi todos los psicólogos modernos, si entendemos por ella el hecho de que toda emoción se sirve de la imaginación y se refleja en una serie de representaciones e imágnes fantásticas, las cuales hacen las veces de una segunda expresión. Con mayor razón

podríamos afirmar que la emoción, además de su acción periférica, posee una acción central, y que en este caso se trata precisamente de esta última. En ello se basa la investigación de Meinong. Meinong propone distinguir los juicios de las tolerancias en función de que estemos convencidos de la justeza de este acto. Si equivocadamente tomamos a un hombre en la calle por un conocido y ni nos damos cuenta del error, se trata de un juicio, mientras que aun a sabiendas de que no es nuestro conocido, nos dejamos llevar por el error y le miramos como si del amigo se tratara, entonces nos hallamos ante una tolerancia. Esta, según Meinong, constituye la base de los juegos infantiles y de la ilusión estética y es la fuente de aquellos «sentimientos y fantasías» que acompañan a estas dos actividades. Algunos autores, como por ejemplo Witasek, interpretan estos sentimientos ilusorios como reales. «Quizá —dice— las diferencias que se hallan en la práctica entre los sentimientos reales e imaginarios puedan reducirse exclusivamente al hecho de que los juicios constituyen la premisa de los primeros, y las tolerancias de los segundos». Este pensamiento podría denominarse ley de la realidad de los sentimientos y su significado se podría formular aproximadamente del siguiente modo: sí por la noche en la habitación confundo el abrigo que cuelga con un hombre, mi error es evidente, ya que mi vivencia es falsa y no corresponde a ningún contenido real. Pero el miedo que experimento en este caso sí es real. De este modo, todas nuestras vivencias fantásticas e irreales se desarrollan sobre una base emocional completamente real. Por consiguiente, el sentimiento y la fantasía no son dos procesos aislados el uno del otro, si no que de hecho representan el mismo proceso, y tenemos derecho a considerar la fantasía como la expresión central de la reacción emocional. De aquí puede extraerse una conclusión particularmente importante para nuestra teoría. Ya la psicología anterior había planteado el problema de la relación existente entre las expresiones central y periférica de las emociones y de si se reforzaba o, por el contrario, se debilitaba la expresión externa de los sentimientos bajo la influencia de la actividad de la fantasía. Las respuestas de Wundt y Lenar son opuestas; Maier considera que las dos respuestas pueden ser correctas. Y es evidente que se pueden dar los dos casos: uno, en que las imágenes de la fantasía o representaciones son estímulos internos para nuestra nueva reacción, en cuyo caso refuerzan indudablemente la reacción fundamental. Así, una imagen viva acrecienta nuestra excitación amorosa, pero es evidente que en este caso la fantasía no es la expresión de la emoción que refuerza, sino que es una descarga de la emoción anterior. Allí donde la emoción halla su solución en las imágenes de la fantasía, allí, por supuesto, ese fantasear debilita las manifestaciones reales de la emoción, y si hemos superado la ira en nuestra fantasía, ello repercutirá muy débilmente en su

manifestación externa. Creemos que aquellas leyes psicológicas generales que se han establecido para la reacción sensomotora simple, conservan toda su validez en su aplicación a la reacción emocional. Si tenemos en cuenta el hecho, firmemente establecido, de que todas nuestras reacciones, en cuanto se complica el momento central que forma parte de ella, aminoran su curso y pierden intensidad, descubriremos cierta semejanza con la situación que examinamos. Comprobaremos que también en este caso, al reforzarse la fantasía como momento central de la reacción emocional, su aspecto periférico se retiene en el tiempo y pierde intensidad. Esta ley, establecida por la escuela de Wundt, por lo que al tiempo se refiere, y por las investigaciones del profesor Kornílov, respecto a la dinámica de la reacción, nos parece que puede aplicarse aquí. La ley de gasto unipolar de energía puede expresarse del siguiente modo: la energía nerviosa tiende a gastarse en un polo, en el centro o en la periferia; todo aumento del gasto energético en un polo lleva consigo su inmediata debilitación en el otro. Esto mismo en forma aislada lo descubren otras investigaciones de las emociones, y lo único nuevo que deseamos aportar a la comprensión del problema se reduce a fundir estas ideas aisladas en un todo único, insertándolas en la ley general de nuestra reacción. En opinión de Gross, tanto en el juego como en la reacción estética, de lo que se trata es de *retener y no de reprimir la reacción.* «Estoy cada vez más convencido de que las emociones, en el sentido propio de la palabra, se hallan estrechamente relacionadas con las sensaciones físicas. Los estados interorgánicos, que constituyen la base de los movimientos anímicos, probablemente queden retenidos hasta cierto punto por la tendencia a la continuidad de la representación inicial, del mismo modo que en el niño que juega a luchar se detiene el movimiento de la mano dispuesta a asestar el golpe» (58, pp. 184-185).

En mi opinión, esta retención y debilitación de las manifestaciones interorgánicas y externas de las emociones debe enfocarse como un caso particular de la acción de la ley general del gasto unipolar de la energía en las emociones, cuya esencia consiste en que en la emoción el gasto de energía se efectúa fundamentalmente en uno de los polos —en la periferia o en el centro— y el aumento de actividad en uno de los polos lleva inmediatamente a su debilitación en el otro.

Pienso que únicamente desde este punto de vista se puede examinar el arte, el cual parece suscitar en nosotros unas emociones extraordinariamente fuertes, que, por otra parte, no se manifiestan en nada. Esta enigmática diferencia entre el sentimiento artístico y el sentimiento habitual debe, a mi juicio, entenderse en el sentido de que se trata del mismo sentimiento pero resuelto a través de una actividad muy reforzada. De este modo, adquirimos la unidad de los elementos dispersos que componen

toda reacción artística. La contemplación por un lado, y el sentimiento, por otro, jamás habían sido relacionados entre sí por los psicólogos; jamás se había señalado el lugar y el valor de cada uno de los elementos dentro de la vivencia artística, y el más consecuente de los autores, Müller-Freienfels, ofreció como solución la existencia de dos tipos de arte y de dos tipos de espectadores. Para unos la contemplación posee un valor predodominante, para otros, este valor lo posee el sentimiento, y viceversa.

Que esto es así y que nuestra suposición es muy posible se infiere del hecho de que hasta ahora los psicólogos no han conseguido señalar la diferencia que existe entre el sentimiento en el arte y el sentimiento real. Müller-Freienfels reduce toda la diferencia a unos cambios puramente cuantitativos y dice: «...los afectos estéticos son *parciales,* es decir, no tienden a pasar a la acción, a pesar de lo cual pueden alcanzar el grado más elevado de intensidad de sentimientos» (91, S. 210). Esto coincide por completo con lo que acabamos de decir. Muy próxima a esto se halla la doctrina psicológica sobre el aislamiento como condición necesaria de la vivencia estética, condición señalada por Münstenberg, Hamann y otros. De hecho, este aislamiento no significa otra cosa que la separación del estímulo estético de los restantes estímulos, lo cual es, desde luego, completamente necesario, ya que garantiza la solución puramente central de los afectos suscitados por el arte y asegura el hecho de que estos afectos no se manifiesten en ninguna acción externa. Hennequin ve esta misma diferencia entre el sentimiento real y el estético en el hecho de que las emociones por sí mismas no conducen directamente a ninguna acción. «Toda obra literaria —dice— tiene como fin suscitar unas emociones determinadas, pero incapaces de expresarse directamente a través de la acción...» (63, p. 15).

De este modo, el síntoma distintivo de la emoción estética es precisamente la retención de su manifestación externa, mientras conserva al mismo tiempo una extraordinaria fuerza. Podríamos demostrar que el arte representa una emoción central o una emoción que se resuelve primordialmente en la corteza cerebral. Las emociones del arte son unas emociones inteligentes. En lugar de manifestarse en puños apretados y en temblores, se resuelven principalmente en imágenes de la fantasía. Diderot tiene toda la razón cuando dice que el actor llora con lágrimas de verdad, pero que sus lágrimas brotan de su cerebro, y en estas palabras queda expresada la esencia misma de la reacción estética. Sin embargo, este hallazgo no resuelve el problema, ya que podemos imaginarnos semejante solución central en el discurrir del sentimiento corriente. Por consiguiente, no podemos ver en este solo rasgo la diferencia específica de la emoción estética.

Prosigamos. Fácilmente nos encontraremos con la afirmación de los psicólogos de que existen sentimientos híbridos, y aunque algunos autores, como por ejemplo Titchener, tienden a negar la existencia de estas emociones, sin embargo los investigadores del arte señalan siempre el hecho de que el arte opera con ellas; la emoción posee un carácter orgánico general, no en vano muchos estudiosos veían en ella la reacción interorgánica, en la que se expresa, por así decirlo, el acuerdo de nuestro organismo con la reacción de funcionamiento de un órgano. En la reacción parece manifestarse la verdadera solidaridad de nuestro organismo. Esto lo expresa muy bien Titchener cuando dice: «Cuando Otelo se muestra severo con Desdémona, ésta le disculpa porque él está ocupado con asuntos de Estado»: «Nos duele un dedo —dice Desdémona— y este mal va a comunicar a los otros miembros que están sanos una sensación de sufrimiento» (138, p. 198). Aquí la emoción se descubre como una reacción orgánica general y como un eco de todo el organismo ante los acontecimientos que tienen lugar en un órgano. De aquí se desprende que, al poseer la emoción semejante carácter, el arte que no nos repugna, sino que nos atrae y a la vez comprende un sentimiento desagradable, debe operar necesariamente con sentimientos híbridos. Para corroborar lo dicho, Müller-Freienfels cita la opinión de Sócrates, transmitida por Platón, de que la tarea de un mismo hombre debe ser escribir tragedias y comedias (91, S. 203), hasta tal punto le parece inherente a la impresión estética la contraposición de sentimientos [63]. En su análisis del sentimiento trágico señala directamente que la dualidad constituye su base y demuestra que lo trágico, si se plantea de un modo objetivo, representa un problema imposible, sin fundamento psicológico, ya que se basa en la dualidad de la depresión y la excitación (91, S. 227). A pesar de su carácter depresivo, «la impresión trágica en su conjunto representa una de las más elevadas cimas de que es capaz la naturaleza humana, ya que a través de la superación espiritual de un dolor muy profundo, surge un sentimiento de triunfo inigualable» (91, S. 229).

También Schilder señaló que la dualidad de la impresión trágica constituía la base de esta vivencia (120, S. 320). Y quizá no exista ni un solo autor que silenciara el hecho de que en la tragedia nos hallamos siempre ante una acumulación de sentimientos opuestos. Cita Plejánov la opinión de Darwin acerca del principio de antítesis en nuestros movimientos expresivos e intenta aplicarlo al arte. Dice Darwin: «Algunos estados de ánimo suscitan... ciertos movimientos habituales, los cuales ya al aparecer por vez primera forman parte de los movimientos útiles; y comprobaremos que en un estado de ánimo totalmente opuesto surge una tendencia fuerte e involuntaria a efectuar movimientos de un carácter completamente con-

trario, aunque estos últimos no puedan sernos útiles en absoluto» (29, pp. 26-27). «Ello se debe al parecer al hecho de que todo movimiento, efectuado voluntariamente en el curso de nuestra vida, ha exigido siempre la acción de determinados músculos; y al efectuar un movimiento de tipo contrario, ponemos en marcha la serie contraria de músculos, como por ejemplo, al girar a la derecha o izquierda, al repeler o atraer un objeto, al levantar o bajar un peso... Puesto que la ejecución de movimientos contrarios bajo el efecto de impulsos opuestos se ha convertido en habitual tanto en nosotros, como en los animales inferiores, es de suponer que, si determinados actos se asociaban estrechamente a ciertas sensaciones o sentimientos, en tal caso los actos de carácter opuesto se realizarán de manera involuntaria, debido a la asociación habitual, bajo el efecto de sensaciones o sentimientos contrarios» (29, pp. 16-27).

Esta ley notable, descubierta por Darwin, posee una indudable aplicación en el arte y, seguramente, ya no constituirá para nosotros un enigma el hecho de que la tragedia, que suscita simultáneamente afectos de carácter opuesto, actúe, al parecer, de acuerdo con el principio de antítesis y envíe impulsos opuestos a grupos opuestos de músculos. Es como si esta ley nos obligara a movernos a la vez hacia la derecha y hacia la izquierda, a levantar y bajar al mismo tiempo un peso, como si excitara simultáneamente los músculos y sus antagonistas. Esta es la segunda causa que explica la retención de las manifestaciones externas de los afectos, con que nos encontramos en el arte. En ello reside, a nuestro juicio, la diferencia específica de la reacción estética.

Las investigaciones anteriores nos han llevado a la conclusión de que toda obra de arte —fábula, novela, tragedia— encierra forzosamente una contradicción afectiva, suscita series de sentimientos opuestos unos a los otros, provoca su corto circuito y destrucción. Esto puede considerarse el verdadero efecto de la obra de arte, con lo cual nos acercamos de lleno al concepto de *catarsis* [64] que para Aristóteles constituye la base de su interpretación de la tragedia y que citó reiteradamente al referirse a otros géneros de arte. En la «Poética» dice que «la tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completo, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que hecha por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos» (8, pp. 37-38).

Independientemente de la interpretación que ofrezcamos de la enigmática palabra *catarsis,* nunca tendremos la seguridad de que corresponda al contenido que le atribuía Aristóteles, pero para nuestros fines ello no

tiene la menor importancia. Entendamos la *catarsis* junto con Lessing como la acción moral de la tragedia, la «conversión» de las pasiones en inclinaciones virtuosas, o veamos, junto con E. Müller en la *catarsis* el paso del displacer al placer, o aceptemos la interpretación de Bernays de que esta palabra significa curación y purificación en el sentido médico, o la opinión de Zeller de que la *catarsis* representa una sedación del afecto; en todos los casos expresará de la forma más imperfecta el significado que deseamos atribuirle. Pero, no obstante lo impreciso de su contenido y de nuestra manifiesta renuncia a intentar aclarar su valor en el texto aristotélico, suponemos que ningún otro término de los empleados hasta ahora en psicología expresa de forma tan completa y clara el hecho, fundamental para la reacción estética, de que los afectos dolorosos y desagradables se vean sometidos a cierta descarga, a su aniquilamiento, a su transformación en lo contrario, y de que la reacción estética como tal se reduzca de hecho a la *catarsis,* es decir, a una compleja transmutación de sentimientos. Sabemos muy pocas cosas ciertas sobre el propio proceso catártico, pero de todos modos conocemos lo esencial, a saber, que la descarga de energía nerviosa, que constituye la esencia de todo sentimiento, se realiza en este proceso en dirección opuesta de la habitual, y que el arte se convierte de esta manera en un poderosísimo medio para lograr las descargas de energía nerviosa más útiles e importantes. La base de este proceso reside, a nuestro juicio, en el carácter contradictorio que subyace en la estructura de toda obra de arte. Ya hemos citado anteriormente las observaciones de Ovsiániko-Kulikovski acerca de que la escena de despedida de Héctor suscita de hecho en nosotros emociones del más diverso orden. Por un lado, esta despedida suscita en nosotros aquellos sentimientos que debería despertar si fuera narrada por Písemski, los cuales, en opinión del autor, no pueden en modo alguno considerarse como emociones líricas; pero a esto hay que añadir otra emoción suscitada por el efecto de los hexámetros, y esta segunda emoción sí es realmente lírica. Podemos plantear el problema de forma más amplia y no sólo hablar de la emoción lírica, sino asimismo distinguir en toda obra de arte las emociones suscitadas por el material y las suscitadas por la forma, y preguntarnos acerca de las relaciones que existen entre estos dos tipos de sentimientos. Conocemos de antemano la respuesta a esta pregunta. Se desprende de todos nuestros razonamientos anteriores, y seguramente no nos equivoquemos, si afirmamos que estas dos series de emociones se hallan en un estado de antagonismo permanente, se desarrollan en direcciones opuestas y que, de la fábula a la tragedia, la *ley de la reacción estética* es una: *lleva en sí un afecto que se desarrolla en dos direcciones opuestas y que en el punto culminante, en una especie de corto circuito, encuentra su aniquilamiento.*

Es este proceso el que pretendemos definir con la palabra *catarsis*. Podríamos demostrar que el artista supera siempre el contenido mediante la forma y hemos hallado una brillante confirmación de esto en la estructura de la fábula y en la estructura de la tragedia. Basta con analizar la acción psicológica de algunos elementos formales, para comprobar que parecen estar adaptados para realizar esta tarea. Así por ejemplo, Wundt demostró con suficiente claridad que el ritmo por sí mismo expresa únicamente «el procedimiento temporal de expresión de sentimientos» y que una forma rítmica aislada representa el desarrollo de los sentimientos, pero puesto que el procedimiento temporal de desarrollo de emociones forma parte del mismo afecto, la representación de este procedimiento en el ritmo provoca la aparición del propio afecto. «De este modo —formula sus pensamientos Wundt— el valor estético del ritmo consiste en suscitar aquellos afectos cuyo desarrollo representa, o, en otras palabras: el ritmo provoca toda vez la aparición de aquel afecto, del cual forma parte a causa de las leyes psicológicas del proceso emocional» (155, p. 209).

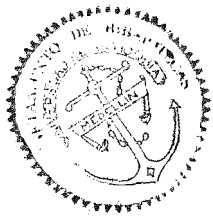
De este modo, comprobamos que el ritmo, en calidad de elemento formal, es capaz de suscitar los afectos que representa. Bastará con que supongamos que el poeta ha elegido el ritmo, cuyo efecto sea contrario al efecto del contenido, y obtendremos aquello de lo que estamos hablando constantemente. Bunin, en un ritmo de fría serenidad nos relata un asesinato, un disparo, una pasión. El efecto que produce el ritmo de su narración es totalmente opuesto al provocado por el objeto de la misma. La reacción estética se reduce a su *catarsis,* experimentamos una compleja descarga de emociones, su transformación mutua, y en lugar de dolorosas vivencias, lo que sentimos es la sensación elevada y purificadora del aliento apacible. Lo mismo sucede en la fábula y en la tragedia. Con ello no pretendemos decir que el ritmo lleve necesariamente la función catártica de purificación del sentimiento, sino que hemos querido únicamente mostrar en el ejemplo del ritmo que esta purificación puede tener lugar, y es indudable que en el caso citado por Ovsiániko-Kulikovski existe asimismo esa contraposición de sentimientos. Los hexámetros, si es que sirven para algo y si Homero es superior a Písemski, sin lugar a dudas iluminan y purifican catárticamente la emoción suscitada por el contenido de la escena. La contraposición que hemos hallado entre la estructura de la forma artística y el contenido constituye la base del efecto catártico de la reacción estética. Schiller supo expresar maravillosamente esto, al hablar de la acción de la forma trágica: «En ello consiste, por tanto, el verdadero secreto artístico del maestro: *en que aniquila la materia mediante la forma* y cuanto más imponente, más ambiciosa y más seductora es la materia en sí misma; cuanto más arbitrariamente avanza con su efecto o cuanto más

inclinado esté el observador a aceptar directamente la materia, tanto más triunfante es el arte que se impone a ella y domina a quien la contempla» (121, p. 126).

Aquí, bajo la forma de una ley estética, se expresa una observación cierta, a saber, que toda obra de arte encierra en sí un desacuerdo interno entre forma y contenido y que es precisamente mediante la forma como consigue el artista el efecto de aniquilar el contenido, de, por así decirlo, sofocarlo.

Ahora ya podemos extraer las conclusiones de nuestros razonamientos y dedicarnos a elaborar las fórmulas definitivas. Podríamos decir que la base de la reacción estética la constituyen los afectos suscitados por el arte, vividos por nosotros en toda su realidad y fuerza, pero que hallan su descarga en aquella actividad de la fantasía que nos exige toda percepción estética. Gracias a esta descarga central, se retiene y se reprime el aspecto motor externo del afecto, y empezamos a creer que vivimos únicamente emociones ilusorias. Todo el arte se basa en esta unidad del sentimiento y la fantasía. Su peculiaridad más inmediata consiste en que, al suscitar en nosotros afectos que se desarrollan en direcciones opuestas, retiene únicamente, gracias al principio de antítesis, la expresión motora de las emociones, y, al enfrentar impulsos de signo contrario, aniquila los afectos del contenido, los afectos de la forma, llevando a una explosión, a una descarga de energía nerviosa.

En esta transformación de los afectos, en su combustión espontánea, en la reacción explosiva que conduce a la descarga de aquellas emociones que allí mismo fueron suscitadas, en todo ello reside la *catarsis* de la reacción estética.



NOTAS

61. Últimamente, entre los psicólogos, el profesor A. K. Borsuk ha salido de nuevo en defensa del principio de economía de fuerzas. «Son vivencias estéticas aquellas que están condicionadas por el proceso de orientación que forma parte de ellas y que tiene lugar de acuerdo con el principio del mínimo gasto de fuerzas» («'Esteticheskoie' i 'prekrasnoie' v osveschenii biopsijologuii». — Sb. *Voprosi vospitaniya normal'nogo i defektivnogo rebionka* [Lo 'estético' y lo 'bello' a la luz de la biopsicología. — En: Problemas de educación del niño normal subnormal], Moscú-Petrogrado, GIZ, 1924, p. 31). Pero en tal caso un teorema de geometría nos produciría el máximo placer estético, sin hablar de un telegrama de negocios bien redactado. ¿Por qué entonces la vivencia estética causa tal emoción? (p. 249).

62. «*Este razonamiento... quizá fuera válido, si lo aplicáramos a la disposición prosaica de los pensamientos...*» — Esta diferenciación corresponde, en particular, a la llamada «división actual», en la que se pone en primer lugar la palabra (o grupo de palabras) que desempeña una función especial para el que habla (p. 252).

63. «*...le parece inherente a la impresión estética la contraposición de sentimientos.*» — La combinación de lo trágico y lo cómico se ha empezado a señalar ya en los primeros estadios del arte, en particular, en la ridiculización de la muerte; *cf.* especialmente: V. Ya. Propp, «Ritual'nii smej v fol'klore». — *Uchoniye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta* [La risa ritual en el folklore. — Memorias de la Universidad de Leningrado], N.º 46, Leningrado, 1939; P. Bogatyrev, «Les jeux dans les rites funèbres en Russie subcarpatique». — *Le monde slave,* N. S., III, 1926; R. Jakobson, «Medieval Mock Mystery (The Old Czech *Unguentarius*), *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer,* Bern, 1958, p. 262; S. M. Eisenstein, «Montazh». — *Izbranniye proizoedeniya* [Montaje. — Obras escogidas], v. 2, Moscú, 1964, pp. 364-366 (sobre la fiesta mejicana del «Día de la muerte» filmada en la película no terminada de Eisenstein); A. Dundes, «Summoning deity through ritual fasting». — *The American Imago,* vol. 20, 1963, N.º 3, p. 217. Pasternak ofrece, en el artículo antes citado, una interpretación semiológica de la ridiculización de la muerte en los finales de los dramas de Shakespeare, p. 807 (p. 261).

64. «*...catarsis...*» — Ideas parecidas pueden hallarse no sólo en la poética griega (en Aristóteles), sino también en la antigua poética hindú —en la teoría de las razas (p. 262).

Capítulo X

PSICOLOGÍA DEL ARTE

Comprobación de la fórmula. Psicología del verso. Lírica, epopeya. Héroes y personajes. Teatro. Comedia y tragedia. Pintura, arte gráfico, escultura, arquitectura.

Ya hemos señalado más arriba que la contradicción representa la propiedad fundamental de la forma artística y del material, y, como resultado de nuestra investigación, hemos hallado que la preponderancia de la contradicción afectiva, que hemos denominado convencionalmente *catarsis* —palabra desprovista de un significado determinado—, constituye el aspecto central y determinante de la reacción estética.

Sería, desde luego, muy importante mostrar seguidamente de qué modo se realiza la *catarsis* en las diversas artes, cuáles son sus rasgos más inmediatos, qué procesos y mecanismos auxiliares participan en ella; sin embargo, el desarrollo de esta fórmula del arte como *catarsis* queda fuera de los límites de este trabajo, ya que constituiría el objeto de una serie de investigaciones posteriores, especiales para cada uno de los dominios del arte. Para nosotros lo importante era llamar la atención sobre este aspecto central de la reacción estética, con el fin de que sirviera de principio explicativo fundamental en las investigaciones ulteriores. Lo único que nos queda por hacer es comprobar de una manera somera la capacidad de la fórmula hallada, establecer la esfera de fenómenos que abarca y explica. Hablando en términos rigurosos, esta comprobación, así como la determinación de todas las rectificaciones que lógicamente se infieren de aquélla, representará igualmente el resultado de numerosas investigaciones individuales. No obstante intentaremos, en rápido recorrido, examinar

hasta qué punto resiste esta fórmula «la prueba de los hechos». Naturalmente, podremos detenernos tan sólo en fenómenos aislados, casuales, y deberemos renunciar de antemano a la comprobación sistemática de la fórmula mediante los hechos. Para ello, tomaremos unos cuantos ejemplos típicos de diversas esferas del arte y comprobaremos hasta qué punto está justificado el empleo de esta fórmula en la realidad. Empezaremos por detenernos en el papel de la poesía.

Si examinamos las investigaciones sobre el verso como fenómeno estético, efectuadas no por psicólogos, sino por estudiosos del arte, nos llamará inmediatamente la atención la sorprendente similitud de las conclusiones a las que llegan, por un lado, los historiadores del arte, y por otro, los psicólogos. Dos series de hechos —psíquicos y estéticos— revelan una asombrosa coincidencia, en la cual vemos la confirmación y determinación de la fórmula hallada. Así por ejemplo, el concepto de ritmo en la nueva poética. Están ya muy lejos aquellos tiempos de ingenuas interpretaciones del ritmo, en que éste se entendía como simple metro, y ya las investigaciones de Andrei Beli en Rusia y de Saran, fuera de sus fronteras, han demostrado que el ritmo representa un complejo hecho artístico, en completa consonancia con la contradicción que, a nuestro juicio, constituye la base de la reacción estética. El sistema acentual del verso ruso se basa en la alternancia regular de sílabas tónicas y átonas, y si decimos de un metro que es un yambo tetrámetro [65], ello significa que en el verso debe haber cuatro sílabas tónicas, situadas entre una átona y siempre en el segundo lugar del pie. Es evidente que el yambo tetrámetro es irrealizable en la práctica, puesto que exigiría cuatro palabras bisílabas, ya que en ruso cada palabra posee un acento. En la realidad nos encontramos con algo muy distinto. En las poesías escritas en este metro, encontramos tres, cinco y seis palabras, es decir un número mayor o menor de acentos que los exigidos por el metro. La teoría escolar de la versificación, enseñaba que esta discrepancia entre las exigencias del metro y el número real de acentos en el verso quedaba cubierta, puesto que en la lectura se disimulaban los acentos superfluos y, por el contrario, se añadían nuevos acentos artificiales, ajustando de este modo la pronunciación al esquema métrico. Esta lectura es propia de los niños, los cuales se dejan influir fácilmente por el esquema y, al leer, cortan artificialmente el verso en pies. De hecho las cosas se presentan de manera muy distinta. Nuestra pronunciación conserva la acentuación natural de las palabras, y, por consiguiente, el verso se aparta muy a menudo del esquema métrico, por lo que Belí denomina ritmo al conjunto de transgresiones del esquema métrico. A su juicio, el ritmo no es la observancia, sino el quebrantamiento del metro, y un simple razonamiento nos permitirá entenderlo fácilmente: si el ritmo del verso se redujera realmente

a observar la regularidad de las alternancias de un simple compás, entonces nos encontraríamos con que, primero, todos los versos escritos en un mismo metro serían idénticos, y en segundo lugar, semejante compás que en el mejor de los casos recordaría una caraca o un tambor, no podría poseer efecto emocional alguno. La misma circunstancia se da en el compás que se puede marcar con el pie, sino en el contenido real de los sonidos desiguales y disímiles que rellenan los compases y que son los que crean la impresión de un complejo movimiento rítmico. Estas desviaciones muestran una cierta regularidad, forman determinadas combinaciones, y el sistema de todas estas desviaciones constituye la base del concepto del ritmo en Beli (v. 19). Sus investigaciones se confirmaron en lo esencial, y hoy día podemos hallar en cualquier manual una exacta delimitación de los dos conceptos, metro y ritmo [66]. La necesidad de efectuar semejante delimitación se infiere del hecho de que las palabras de nuestro lenguaje oponen resistencia al metro que pretende ajustarlas al verso. «...Crear —dice Zhirmunski—, mediante palabras, una obra de arte que, en su aspecto sonoro, se halle sujeta hasta el fin a las leyes de la composición musical, sin deformar al mismo tiempo el material verbal, es tan imposible como realizar un ornamento con un cuerpo humano conservando en toda su plenitud su valor material. Por consiguiente, en la poesía no existe ritmo puro del mismo modo que no existe simetría pura en la pintura. El ritmo existe como interacción de las propiedades naturales del material del lenguaje y de la ley de alternancias, ley de la composición que no llega a realizarse por completo debido a la resistencia que opone el material» (161, pp. 16-17).

Por lo tanto, todo sucede de la siguiente forma: nosotros percibimos todos los acentos naturales de las palabras y, a la vez, percibimos la ley, la norma, hacia la cual tiende el verso, sin alcanzarla jamás. Y es esta sensación de lucha entre el metro y las palabras, de divergencia, de irregularidad, de contradicción entre ellos la que constituye la base del ritmo. Comprobamos que se trata de un fenómeno que, en su estructura, coincide por completo con los análisis efectuados anteriormente. Hallamos aquí los tres aspectos de la reacción estética de los que ya hablamos —dos afectos contradictorios y la *catarsis* en que culminan— en los tres momentos que la métrica establece para el verso. Zhirmunski cita estos tres conceptos: «1) *las propiedades fonéticas* naturales de un material verbal dado... 2) *el metro* como ley ideal que rige la alternancia de sonidos débiles y fuertes en el verso; 3) el *ritmo,* como alternancia real de sonidos débiles y fuertes que surge como resultado de la interacción de las propiedades naturales del material verbal y de la ley métrica» (101, p. 18). De la misma opinión es Saran quien dice: «Toda obra poética representa el resultado de una

fusión interna o compromiso de dos elementos: la forma sonora propia del lenguaje, y el metro orquéstico... Y así surge la lucha, jamás interrumpida, de la cual en muchos casos existen testimonios históricos, cuyo resultado son los diferentes 'estilos' de una misma forma poética» (citado por 66, p. 265). Nos resta aún demostrar que esos tres elementos que la poética descubre en el verso realmente coinciden por su valor psicológico con los tres elementos de la reacción estética a los que nos referimos constantemente. Para ello es preciso establecer que los dos primeros divergen, se contradicen y suscitan afectos de signo contrario, mientras que el tercero, el ritmo, es la solución catártica de los dos primeros. Hay que decir que semejante interpretación se ve confirmada por las últimas investigaciones que, en lugar de la vieja doctrina sobre la armonía de todos los elementos artísticos, presenta precisamente el principio opuesto, a saber, el principio de lucha y antinomia de algunos elementos. Si analizamos la forma de una manera no estática, y renunciamos a la burda analogía, según la cual la forma es al contenido como el vaso al vino, entonces tendremos que basar nuestra investigación en, el principio constructivo como dice Tiniánov, y tomar consciencia de la forma como de un todo dinámico. Ello significa que deberemos estudiar los factores que constituyen la obra de arte, no en su estructura estática, sino en su discurrir dinámico. Comprobaremos entonces que «la unidad de la obra no es una totalidad simétrica cerrada, sino una totalidad dinámica en desarrollo; entre sus elementos no hay el signo estático de igualdad y adición, sino siempre el signo dinámico de correlación e integración» (111, p. 70). No todos los factores poseen el mismo valor en la obra de arte. No es la fusión de todos ellos lo que constituye la forma, sino la subordinación constructiva de unos factores a otros. «Sentimos siempre la forma como un discurrir (y por consiguiente, un cambio) de la correlación del factor constructivo, el que subordina, con los factores subordinados. Este concepto del discurrir, de 'desarrollo', no tiene por qué llevar obligatoriamente un matiz temporal. El discurrir —la dinámica— puede ser tomado por sí mismo, fuera del tiempo, como movimiento puro. El arte vive de esta interacción, de esta lucha. Sin la sensación de subordinación, de deformación de todos los factores por parte del factor que desempeña el papel constructivo, no existe el arte como tal» (137, p. 10).

Por este motivo, los investigadores nuevos rompen con la doctrina tradicional sobre la concordancia entre el ritmo y el significado del verso y muestran que la base de su estructura la constituye la no coincidencia del ritmo con el significado, la divergencia y no la convergencia de todos sus factores. Ya Meumann distinguía dos tendencias contrarias en la declamación de poesías: la tendencia a marcar el compás y la tendencia al fraseo;

sólo que él consideraba que éstas se daban en distintas personas, cuando de hecho las dos están contenidas en el propio verso, que, por consiguiente, posee las dos tendencias opuestas. «Aquí el verso se revela como un sistema de compleja interacción y no de fusión, en términos metafóricos, se manifiesta como lucha de factores y no como comunidad de los mismos. Se ha hecho evidente que el valor específico de la poesía se halla precisamente en esta interacción, cuya base la constituyen el significado constructivo del ritmo y su papel deformador respecto a los factores de otra serie... De este modo, el enfoque acústico del verso ha demostrado el carácter antinómico de la obra de arte, considerada como equilibrada y plana» (137, pp. 20-21). Partiendo de esta contradicción y lucha de factores, los estudiosos han conseguido demostrar cómo cambia el significado del verso o de una palabra aislada en el mismo, cómo varía el desarrollo del argumento, la elección de la imagen, etc., bajo la influencia del ritmo como factor constructivo del verso. Si pasamos de los hechos de orden puramente sonoro a la serie significativa, nos encontraremos con lo mismo. Tinianov termina su investigación con las palabras de Goethe: «De las diversas formas poéticas dependen misteriosamente enormes impresiones. Podría parecer tentador trasladar el contenido de muchas de las 'Elegías romanas' al tono y metro del *Don Juan* de Byron» (137, p. 120). Se puede mostrar en una serie de ejemplos que también la estructura significativa del verso encierra en sí una contradicción interna allí donde hemos visto concordancia y armonía. Uno de los críticos de Lérmontov, Rozen, escribe acerca de la notable poesía «Yo, madre de Dios»: «En estos versos rizados no hay ni elevada sencillez ni sinceridad, dos atributos principales de la oración. Si se reza por una joven inocente, resulta prematuro hablar de la vejez e incluso de su muerte. Observen: cálida intercesora del frío mundo. Qué antítesis tan glacial». Y efectivamente, es fácil observar la contradicción semántica interna entre aquellos elementos que constituyen la poesía. Yevlájov dice: «Lérmontov no sólo descubre una nueva raza del mundo animal y como complemento del gamo cornudo de Anacreón, representa una 'leona de largas greñas en el rostro', sino que en la poesía 'Cuando ondean los amarillos campos' rehace a su manera toda la naturaleza. 'Aquí —observa al respecto Ble Uspenski— aparecen mezclados los climas y estaciones del año y todo está elegido con tal arbitrariedad que surge involuntariamente la duda en la sinceridad del poeta'... observación tan justa en su esencia como poco intelegente en sus conclusiones» (160, pp. 262-263).

En cualquiera de las poesías de Pushkin puede demostrarse que su verdadera estructura encierra siempre dos sentimientos opuestos. A título de ejemplo, nos detendremos en la poesía «Cuando vago por ruidosas calles». Tradicionalmente, esta poesía se ha entendido de la siguiente for-

ma: la idea de la muerte persigue al poeta en cualquier situación, ello le hace sentirse triste, pero se reconcilia con la inevitabilidad de la muerte y termina con loas a la vida joven. En semejante interpretación, la última estrofa se opone al resto de la poesía. Es fácil demostrar la falsedad de esta explicación. En efecto, si el poeta pretendiera decir que cualquier situación suscita en él la idea de la muerte, hubiera elegido la más adecuada a este pensamiento. Como todos los poetas sentimentales, nos hubiera llevado a un cementerio, a un hospital junto a los agonizantes, junto a los suicidas. Bastará con que observemos la elección del ambiente en el cual surge en Pushkin este pensamiento, para comprobar que toda la poesía se mantiene sobre una agudísima contradicción. La idea de la muerte le visita en calles ruidosas, en templos muy concurridos, es decir allí, donde, aparentemente, menos puede surgir y nada la recuerda. Un roble solitario, patriarca de los bosques, un niño, suscitan de nuevo el mismo pensamiento en el poeta, con lo cual queda al desnudo la contradicción contenida en la fusión de las dos imágenes. Podría parecer que un roble inmortal y un recién nacido son los menos adecuados para inspirar la idea de la muerte, pero si lo examinamos en el contexto de toda la obra, comprenderemos inmediatamente su significado. La poesía está estructurada sobre la fusión de dos contraposiciones extremas [67]: la vida y la muerte; cada estrofa va revelándonos esta contradicción, la cual, posteriormente, repite hasta el infinito en ambas direcciones estos dos pensamientos. Así, en la quinta estrofa, el poeta prevé cada día de su vida la muerte, pero no la muerte misma, sino el aniversario de la muerte, es decir, la huella de la muerte en la vida; por ello, no nos sorprende que la poesía termine señalando que el cuerpo inánime desea descansar cerca de la patria, y la última estrofa catastrófica no supone una contraposición a la totalidad, sino la *catarsis* de las dos ideas opuestas, pero completamente invertidas: allí la vida joven suscitaba la imagen de la muerte, aquí, la vida joven brota a la entrada del sepulcro.

Se puede hallar en Pushkin abundantes ejemplos de semejantes contradicciones y de fusión de estos dos temas. Bastará con recordar que en ellos se basan sus «Noches egipcias», «El festín durante la peste», etc., en los cuales esta contradicción ha sido llevada hasta sus últimas consecuencias. Su lírica revela siempre una misma ley, la ley de desdoblamiento; sus palabras son portadoras de un sentido muy simple, su verso transforma este significado en emoción lírica. Hallaremos lo mismo en su prosa, si la examinamos atentamente. Citaré el ejemplo más sorprendente al respecto, sus *Novelas de Belkin*. Desde hace tiempo son consideradas unas obras triviales, idílicas; sin embargo, las investigaciones han demostrado que también en ellas aparecen dos planos, dos afectos en pugna, que esta bonanza

y facilidad externa no son más que una corteza que oculta una esencia trágica y que todo el efecto artístico de estas obras se basa precisamente en la contradicción entre la corteza y el núcleo de las mismas. «En ellas —dice Uzin—, todo el curso externo de los acontecimientos lleva al lector a una solución serena y pacífica de éstos. Los complejos nudos parecen resolverse de manera simple y sin argucias. Pero en el propio proceso narrativo subyacen elementos contradictorios. Si examinamos atentamente el complejo dibujo de las 'Novelas de Belkin', ¿no nos parecerá quizá que sus acordes finales no son los únicos posibles, que cabe imaginarse otras salidas?...» (146, p. 15). «El propio fenómeno de la vida y su oculto significado están fundidos de tal modo, que es difícil separarlos. Los hechos corrientes, a que en ellos mismos actúan fuerzas subterráneas ocultas, se revelan trágicamente acompañados. El recóndito significado de Belkin, ese único significado que el biógrafo anónimo disimula con tanto empeño, reside en las fatídicas posibilidades que se ocultan bajo el velo externo de los acontecimientos... No importa que todo acabe bien: ello puede servir de consuelo al necio; la sola posibilidad de que exista otra solución nos llena de horror» (146, p. 18).

El mérito del investigador está en que ha logrado demostrar de modo convincente que, en estas novelas, aquellas líneas argumentales que conducen a un final feliz pueden tomar una dirección distinta; ha conseguido demostrar que la combinación de las dos direcciones de una misma línea representa la fusión de los dos elementos, cuya solución buscamos en la *catarsis* del arte. «En las novelas de Belkin, estos dos elementos aparecen entrelazados con un arte insólito, inimitable, de modo que la más leve acentuación de uno a costa del otro lleva a la total depreciación de estas maravillosas construcciones artísticas. Y es precisamente el prólogo el que crea el equilibrio de los elementos» (146, p. 19).

También en el caso de construcciones épicas más complejas podremos probar que la misma ley rige su estructuración. Lo mostraremos en el ejemplo de *Eugenio Oneguin*. Habitualmente, se interpreta esta obra como el retrato de un hombre en la segunda década del siglo XIX y de una muchacha rusa ideal. En semejante interpretación, los personajes no sólo aparecen en el ingenuo enfoque de su importancia cotidiana, sino, lo que es más grave, de forma estática, como entes acabados, que no cambian en el transcurso de la novela.

Sin embargo, el análisis de la novela nos muestra que el enfoque que Pushkin da a sus personajes es dinámico, y que esa dinámica de la novela constituye el principio estructural de la novela. Tiene toda la razón Tiniánov al decir: «Hace muy poco tiempo que hemos abandonado ese tipo de crítica que presupone un examen (y condenación) de los personajes de

la novela, como si de seres vivos se tratara... Todo ello se basa en la premisa del *héroe estático.*

»...La unidad estática del héroe (como en general cualquier otra unidad estática en una obra literaria) se revela particularmente inestable; depende por completo del principio de construcción y puede oscilar en el curso de la obra, según lo determine en cada caso concreto la dinámica general de ésta; es suficiente con que exista el *signo* de unidad, su categoría, que legaliza los casos más extremos de su infracción fáctica y que obliga a enjuiciarlos como *equivalentes de la unidad.* Pero es evidente que semejante unidad nada tiene que ver con la unidad estática, ingenuamente interpretada, del héroe; el lugar de la ley de la totalidad estática lo ocupa el signo de la integración dinámica, de la totalidad. No hay héroe estático, hay únicamente héroe dinámico. Y es suficiente el símbolo del héroe, su nombre, para que en cada caso concreto no nos fijemos en el personaje en sí» (137, pp. 8-9).

En ninguna otra obra no se justifica con tanta fuerza esta tesis como en la novela de Pushkin *Eugenio Oneguin.* En ella es muy fácil demostrar que el nombre de Oneguin no es más que un signo de héroe y que los personajes son dinámicos, es decir que varían en función del factor constructivo de la novela. Todos los investigadores de esta novela habían partido hasta ahora de la falsa suposición de que el protagonista era estático, señalaban aquellos rasgos de su carácter que eran propios de su prototipo en la vida, pero olvidaban la especificidad del arte. «El objeto de estudio que pretenda ser un estudio del arte debe ser aquello que se presenta como específico, que lo distingue de otros dominios de la actividad intelectual, convirtiéndolo en material o instrumento suyo. Toda obra de arte es el resultado de la compleja interacción de numerosos factores; por consiguiente, la finalidad de la investigación es la determinación del carácter específico de esta interacción» (137, p. 13). Aquí se señala con toda claridad que lo no motivado en el arte, es decir, aquello que pertenece únicamente a éste, debe servir como material de estudio. Intentemos analizar la novela.

La caracterización «corriente» de Oneguin y Tatiana se basa por completo en la primera parte de la novela, sin tener en cuenta para nada la dinámica de desarrollo de estos caracteres, esa sorprendente contradicción consigo mismos en la que incurren en la última parte. De aquí, una serie de errores que se dan en la interpretación de la novela. Nos detendremos ante todo en el carácter del propio Oneguin. Es fácil probar que si Pushkin introduce en su carácter algunos elementos estáticos, típicos, característicamente estructurados, lo hace exclusivamente con el fin de convertirlos en objeto de repulsión en la última parte de la novela. Ésta, en

definitiva, nos narra la historia del amor sorprendente e imposible de Oneguin, tiene un final trágico: de acuerdo con la receta de la armonía y la concordancia, el autor debería haber elegido los correspondientes personajes, destinados a desempeñar el papel amoroso. Y sin embargo, vemos que desde un principio, Pushkin destaca aquellos rasgos de Oneguin que lo incapacitan para protagonizar unos amores trágicos. Ya en el primer capítulo, en que se describe detalladamente cómo Oneguin conoció la ciencia de la pasión tierna (estrofas X, XI, XII), se le sugiere al lector la imagen de un hombre que ha desgastado su corazón en galanteos mundanos, y por eso desde un principio el lector está preparado para que al protagonista le suceda cualquier cosa, excepto morir a causa de un amor imposible. Es de señalar que en este mismo capítulo la narración queda interrumpida por la disgresión lírica sobre las piernas, en la cual se habla del poder extraordinario del amor no realizado, con lo que se esboza un segundo plano, paralelo al primero, pero de signo opuesto. Tras esta digresión, se insiste de nuevo en que Oneguin ha muerto definitivamente para el amor (estrofas XXXVII, XLII, XLIII).

> No: temprano se enfriaron sus sentidos,
> Aborreció las vanidades mundanas,
> Las bellezas pronto dejaron de ser
> Objeto de sus pensamientos habituales...

Pero el convencimiento de que Oneguin no se convertirá en el héroe de una obra trágica se apodera definitivamente de nosotros, cuando el curso de la narración toma un camino falso y, tras la declaración de Tatiana, comprobamos que el amor se ha agotado en el corazón de Eugenio y que resultan imposibles sus amores con la muchacha. Y tan sólo una pequeña alusión hace revivir la otra línea de la novela, cuando Oneguin se entera de que Lenski está enamorado de la hermana menor y dice: «Yo hubiera elegido a la otra, de haber sido poeta como tú». Pero donde se vislumbra el auténtico cuadro de la catástrofe es en la comparación de Oneguin con Tatiana: el amor de ésta se describe como un amor imaginario, constantemente se subraya que no ama a Oneguin, sino a un héroe de novela que ha puesto en su lugar.

«Muy pronto se aficionó a las novelas.» De esta frase, Pushkin traza una línea recta a la observación respecto al carácter ficticio, ensoñador, imaginario de su amor. De hecho, y de acuerdo con el significado de la novela, Tatiana no ama a Oneguin, o para ser más exactos, ama no a Oneguin; el autor nos dice que habían corrido rumores de que Tatiana se casaría con Eugenio, y a ella le llegaron esos rumores.

Y en su corazón brotó un pensamiento;
Llegó su hora, se enamoró.
Así el grano caído en tierra
Resucita bajo el fuego de la primavera.
Hacía mucho que su imaginación,
Consumiéndose en el deseo y en el tedio,
Ansiaba el fatídico sustento;
Hacía tiempo que su corazón angustiado
Oprimía su joven pecho.
Hacía tiempo que esperaba a... alguien,
Y llegó el esperado... Se le abrieron los ojos;
Se dijo: ¡es él!

Aquí se dice claramente que Oneguin no era más que ese alguien que la imaginación de Tatiana esperaba, y todo su amor se desarrolla exclusivamente en su imaginación (estrofa X). Se figura ser Clarisa, Julia, Delfina y

Suspira y, atribuyéndose
El entusiasmo ajeno y las penas ajenas,
Exaltada susurra de memoria
La carta para el amado héroe...

De este modo, su célebre carta está escrita primero en la imaginación y ya después, en la realidad, y veremos que ha conservado todos los rasgos de su origen. Es de señalar que en esta misma estrofa XV, Pushkin marca una dirección falsa a su novela, al lamentarse de que Tatiana haya entregado su suerte en manos de un tirano de moda y esté perdida. En realidad, es Oneguin el que muere de amor. Antes de la entrevista de Eugenio con Tatiana, Pushkin nos recuerda:

Ya no se enamoraba de las mujeres bellas,
Sino que las cortejaba de cualquier modo;
Si le rechazaban, se consolaba al instante,
Si le engañaban, se alegraba de poder descansar.

Pushkin compara su amor con las sensaciones de un invitado indiferente que llega a jugar al *whist*

Y él mismo no sabe por la mañana
A donde irá por la noche.

Al responder a Tatiana, habla inmediatamente del matrimonio, describiendo el cuadro de una vida familiar desgraciada, y es difícil imaginarse algo más insípido, trivial y contrario al tema de su conversación. El verdadero carácter del amor de Tatiana queda definitivamente desenmascarado en su visita a la casa de Oneguin, cuando examina sus libros y empieza a comprender que él es una parodia, y su mente y sus sentimientos hallan la solución al enigma que la atormentaba. Y el carácter inesperadamente patético del último amor de Oneguin se hace particularmente perceptible, si comparamos su carta con la carta de Tatiana. En la carta de ésta, Pushkin subraya y destaca de manera absolutamente evidente aquellos elementos de novela francesa que le habían sorprendido. Para reproducir esta carta habría necesitado la pluma del tierno Parny, e invoca al cantor de los festines y de la tristeza lánguida, único que hubiera sabido transmitir la mágica melodía de aquellas palabras. A su versión la llama traducción incompleta y débil, mientras que al iniciar la carta de Oneguin dice: «Aquí tienen una carta palabra por palabra». Todo lo que allí era románticamente vago y nebuloso, aquí se torna claro y tangible: palabra por palabra. Es significativo asimismo el hecho de que en su carta Tatiana revele, como por casualidad, la verdadera línea de la novela, al decir: «Yo sería una esposa fiel y una madre virtuosa». Al lado de la amable despreocupación y futilidad, según nos dice el propio Pushkin, de la carta de Tatiana, sorprende la verdad de la carta de Oneguin.

Lo sé: mis días ya están medidos,
Pero para poder prolongarlos
Necesito tener la seguridad por la mañana
De que la veré por la tarde...

Todo el final de la novela, circunstancia no señalada por la vieja crítica, hasta el último verso están impregnados de alusiones a la muerte de Oneguin, a que su vida está acabada, que le falta aire para respirar. Medio en broma, medio en serio, Pushkin lo repite varias veces. Pero es en la célebre escena de su nuevo encuentro, interrumpido por el inesperado ruido de unas espuelas, donde esto se descubre con sorprendente fuerza.

Y aquí a mi héroe,
En un momento difícil para él,
Lector, lo abandonaremos
Para mucho tiempo, ...para siempre...

Pushkin parece interrumpir la narración en un momento casual, pero

esta casualidad aparente y completamente inesperada para el lector destaca más la perfección artística de la novela. Aquí termina todo. Y cuando Pushkin en la estrofa catártica dice que bendito sea quien abandona pronto el festín de la vida, sin haber vaciado la copa de vino, sin haber leído hasta el final su novela, entonces el lector no sabe a quién se refiere, si al protagonista o al autor.

Los amores paralelos de Lenski y Olga contrastan con el trágico amor de Oneguin y Tatiana. De Olga, Pushkin dice: tomad cualquier novela y encontraréis en ella su fiel retrato. Con ello se subraya que se trata de un carácter destinado aparentemente a ser heroína de una novela. Del mismo modo, cuando se habla de Lenski, se insiste en que había nacido para el amor, pero puesto que muere en un duelo, el lector cree descubrir la absoluta paradoja en que se basa la novela. Espera que el verdadero drama de amor se desencadene allí, donde la heroína es la encarnación de la heroína novelesca, donde el héroe parece predestinado a desempeñar el papel de Romeo, espera que el disparo que acaba con este amor sea dramático, pero todas sus esperanzas se desvanecen. Pushkin construye su novela, mediante la superación de las propiedades naturales del material, y convierte en una vulgaridad el amor de Olga y Lenski (célebre digresión sobre el destino que le esperaba a Lenski: «en la aldea, feliz y cornudo, en bata guateada»), mientras que la verdadera tormenta se desencadena allí, donde menos se espera, donde nos parecía imposible. El más somero examen de la novela nos convencerá de que toda ella se basa en imposibilidades; la perfecta concordancia entre la primera y la segunda parte, con un significado totalmente opuesto, expresa con terminante claridad esta idea: carta de Tatiana-carta de Oneguin, escena junto al cenador-escena en casa de Tatiana; y el lector, engañado por esta adecuación, no separa en el hecho de que los dos personajes han cambiado radicalmente, que el Oneguin del final de la novela no sólo es distinto al del principio, sino que es opuesto, al igual que la acción final es opuesta a la inicial.

El carácter del héroe ha variado dinámicamente, del mismo modo que ha variado el curso de la propia novela, y, lo que es más importante, este cambio en el carácter representa uno de los procedimientos fundamentales de desarrollo de la acción. El lector estaba hecho a la idea de que Oneguin no podía protagonizar un amor trágico, y es precisamente a él a quien el amor destruye. En este sentido, es completamente cierta la comparación que un investigador establece entre las obras de arte y las aeronaves. Dice que hay dos clases de obras de arte, al igual que existen dos tipos de aeronaves. El aeróstato se eleva porque es más ligero que el aire, y, de hecho, no supone una victoria sobre los elementos, puesto que sim-

plemente flota en el aire, sin vencer su resistencia, le arrastra hacia arriba, no si dirige él. Mientras que el aeroplano, máquina más pesada que el aire, cada instante de su elevación se está cayendo, encuentra la resistencia del aire, la vence, la repele y se eleva precisamente, a causa de que se cae. La verdadera obra de arte nos recuerda a una máquina más pesada que el aire. Su material es siempre una materia más pesada que el aire, es decir, algo que, en virtud de sus propiedades, parece contradecir al vuelo, no permitirle desarrollarse. Esta propiedad, la pesantez del material, se opone siempre al vuelo, le arrastra hacia la tierra, y únicamente de la superación de esta resistencia surge el auténtico vuelo.

Éste es el caso de «Eugenio Oneguin». Su construcción sería trivial y simple, si en la situación de Oneguin se hallara un hombre, del cual supiéramos desde un principio que estaba predestinado a vivir un amor desgraciado, en el mejor de los casos podría servir de tema para una novela sentimental. Pero cuando el amor trágico sobreviene, cuando vemos con nuestros propios ojos cómo se supera un material más pesado que el aire, entonces experimentamos la verdadera alegría del vuelo, de esa elevación que produce la *catarsis* del arte.

Si ya en las formas épicas nos encontramos ante un héroe dinámico, este tipo de personaje queda confirmado en mayor grado en el drama, que es el género de más difícil comprensión, debido a una particularidad. Consiste ésta en que habitualmente el material del drama es una pugna, la cual oscurece hasta cierto punto la pugna de los elementos artísticos, que se eleva sobre la habitual lucha dramática. Ello es comprensible si se toma en consideración que, de hecho, todo drama no es una obra de arte acabada, sino únicamente el material para una representación de teatro; por ello, distinguimos con dificultad el contenido de la forma en el drama, lo cual dificulta su comprensión. Pero basta estudiar el problema con un poco de atención para que la delimitación de estos elementos sea posible. Ante todo, es preciso extender al drama ese concepto del héroe dinámico del que ya hemos hablado. Si los investigadores estudiaron los dramas de Shakespeare con la debida objetividad, haría tiempo que hubiesen abandonado el prejuicio según el cual el drama representa caracteres y que en esto reside su finalidad. La opinión acerca de la asombrosa representación de caracteres en Shakespeare, Lévlajov la denomina abiertamente viejo cuento. Volkelt señala al respecto que «en muchos aspectos Shakespeare osa ir mucho más lejos de lo que admite la psicología», pero nadie ha revelado este hecho de forma tan exhaustiva, como lo ha hecho Tolstoi, al cual ya hemos citado al referirnos a Hamlet. Es precisamente por eso que Tolstoi considera que su opinión es totalmente opuesta a la que sobre Shakespeare se ha establecido en Europa. Tiene toda la razón

Tolstoi cuando dice que Lear se expresa en un lenguaje grandilocuente, atípico, y paso a paso demuestra hasta qué punto resultan inverosímiles, y forzados el lenguaje y los acontecimientos de esta tragedia, en los que el lector no puede creer. «Aunque resulte muy absurda narrada por mí... me atrevo a decir que en el original es aún más absurda» (142, p. 236). Tolstoi se refiere al hecho de que «todos los personajes de Shakespeare hablan un lenguaje forzado, rebuscado, que no es el de ellos, sino el lenguaje del autor en el cual no ya los personajes, sino ningún ser humano hubiera podido expresarse». Para Tolstoi el lenguaje era el medio más importante de representación de un carácter, y tiene toda la razón Volkenstein, cuando afirma que la opinión del escritor ruso «...era la crítica de un autor realista» (150, p. 114), sin embargo no consigue más que reforzar la opinión de Tolstoi, al demostrar que la tragedia, por su propia esencia, no admite un lenguaje característico y que «el lenguaje del héroe de la tragedia es el lenguaje sonoro y expresivo que cree oír el autor; la caracterización detallada del discurso se halla fuera de lugar». Con ello sólo prueba que en la tragedia no existen caracteres, ya que toma al hombre en un estado límite, mientras que el carácter se basa siempre en unas ciertas proporciones y en una determinada correlación de rasgos. Por eso, hay que aceptar la opinión de Tolstoi, cuando señala que «los personajes de Shakespeare, además de haber sido colocados en situaciones trágicas imposibles, impropias del tiempo y lugar de acción, que no dimanan del curso de los acontecimientos, no se comportan de acuerdo con sus caracteres definidos, sino de modo totalmente arbitrario». Con lo cual Tolstoi realiza un descubrimiento de enorme importancia, al señalar aquellos dominios de lo no motivado que constituyen lo específico del arte; en una sola frase esboza la verdadera problemática de los estudios shakespearianos, cuando dice: «Los personajes de Shakespeare están constantemente haciendo y diciendo aquello que no sólo les es impropio, sino que además resulta del todo innecesario».

Nos detendremos en el ejemplo de «Otelo» para demostrar hasta qué punto este análisis es válido y puede ser útil para poner al descubierto tanto los defectos de Shakespeare, como sus aspectos positivos. Tolstoi dice que el dramaturgo inglés, quien tomaba los argumentos de sus obras de dramas o novelas anteriores, no sólo no hace más verídicos a sus personajes, sino que, por el contrario, los desdibuja y, a menudo, los anula por completo. «Así, en *Otelo*... los caracteres de Otelo, Yago, Cassio, Emilia son menos naturales y vivos en Shakespeare que en la narración italiana. Más naturales en la novela que en Shakespeare se nos aparecen los motivos de los celos de Otelo... El Yago de Shakespeare es un malvado completo, tramposo, ladrón, codicioso... Los motivos de su crimen son,

según Shakespeare, primero, la ofensa... segundo... tercero... Son muchos los motivos, pero todos ellos poco claros. En la narración el motivo es uno, simple, preciso: el apasionado amor a Desdémona, que se convierte en odio a ella y a Otelo, cuando aquélla prefiere al moro y rechaza resueltamente a Yago» (142, pp. 244-246).

Asiste toda la razón a Tolstoi, cuando afirma que Shakespeare deliberadamente anuló y prescindió de los caracteres dados en la novela, y se puede demostrar en esta obra que incluso el carácter del héroe de la tragedia representa únicamente el discurrir del momento de fusión de dos afectos opuestos. En efecto, fijémonos en el héroe de esta tragedia: podría parecer que, si Shakespeare pretendía desarrollar la tragedia de los celos, debería haber elegido como protagonista a un hombre celoso y desconfiado, ligarlo a una mujer que le ofreciera grandes motivos para los celos, y, por último, establecer entre ellos unas relaciones, en las cuales los celos fueran compañeros inevitables del amor. Shakespeare obra precisamente de acuerdo con la receta contraria y elige para su tragedia un material completamente opuesto a aquel que pudiera facilitarle la solución de sus objetivos. «Otelo no es celoso por naturaleza, sino por el contrario, es confiado», observó con razón Pushkin. Este rasgo de Otelo representa uno de los resortes fundamentales de la tragedia, y es precisamente por su ciega confianza, por no ser absolutamente celoso, que sucede todo. Puede afirmarse que el carácter de Otelo está estructurado como un carácter opuesto al de un celoso. El mismo principio rige la construcción del carácter de Desdémona: es el polo opuesto de una mujer que da motivos para sentirse celoso. Muchos críticos encontraban a este personaje excesivamente ideal. Y como último y más importante argumento: el amor de Otelo y Desdémona está descrito en tonos tan platónicos y celestes que un crítico interpretó ciertas alusiones en la obra como prueba de que Otelo y Desdémona no estaban unidos en verdadero matrimonio. Es aquí donde el efecto trágico alcanza su apogeo, cuando Otelo, que no es celoso, mata por celos a Desdémona que no merece esos celos. Si Shakespeare hubiera obrado de acuerdo con la primera receta, el resultado hubiese sido una obra trivial, como es el caso de la pieza de Artsibashev «Los celos», en la cual un marido celoso y desconfiado tiene celos de su mujer, dispuesta a entregarse al primero y en la que las relaciones matrimoniales están enfocadas en función de la cama. Ese vuelo «más pesado que el aire», con el que compara el investigador la obra de arte, se realiza triunfalmente en *Otelo,* puesto que comprobamos que esta tragedia está tejida con dos elementos opuestos, que suscita en nosotros dos afectos absolutamente contrarios, que cada réplica y cada paso de la acción nos sumergen más y más en la bajeza de la traición y nos elevan más y más a la esfera

de caracteres ideales, y es precisamente el choque y la purificación catártica de estos dos afectos opuestos los que constituyen la base de la tragedia. Tolstoi señala justamente que se atribuye a Shakespeare una gran maestría en la representación de caracteres debido a una particularidad: «Esta particularidad consiste en el arte para llevar las escenas en las que se expresan movimientos de emociones. Por muy artificiales que resulten las situaciones en que se encuentran sus personajes, por muy impropio de ellos que sea su lenguaje, por muy impersonales que se nos presenten, ellos encarnan el movimiento de las emociones: su aumento, variación, la fusión de sentimientos contradictorios a menudo se expresa con fuerza y fidelidad en algunas escenas de Shakespeare» (192, p. 249). Este saber expresar la variación en el sentimiento constituye la base de esa concepción del héroe dinámico, de la que hemos hablado. Goethe, al comparar dos frases de lady Macbeth, la cual dice en una ocasión: «He dado de mamar» y de la cual se dice más adelante que no tiene hijos, observa que se trata de una convención artística y que Shakespeare se preocupaba de la fuerza expresiva de cada discurso. «El poeta obliga a sus personajes a decir en un momento dado aquello que ese momento exige, que resulta adecuado y que produce impresión, sin tener en cuenta que ello contradice quizás a las palabras dichas en otro lugar» (48, pp. 320-321). Y estamos de acuerdo con Goethe, si a la contradicción lógica de las palabras se refiere. Se podrían citar numerosos ejemplos, tomados de los dramas y comedias de Shakespeare, los cuales probarían claramente que en ellos los caracteres se desarrollan siempre de manera dinámica, en función de la estructura de la obra, y que justifican totalmente la regla de Aristóteles: «La fábula es, pues, el principio y el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, vienen los caracteres» (8, p. 41). Müller observa con razón que las comedias de Shakespeare difieren de la comedia latina con sus inevitables caracteres como el parásito, el soldado fanfarrón, el proxeneta y otras máscaras petrificadas, pero no tiene en cuenta que la amplia y libre pintura de caracteres, que Pushkin consideraba un mérito del dramaturgo inglés, no tiene como objeto acercar a los personajes a los seres reales y buscar la plenitud de la vida real, sino complicar y enriquecer el desarrollo de la acción y el dibujo trágico. De hecho, todo carácter es inmóvil, y cuando Pushkin dice de Molière que en este autor «el hipócrita es hipócrita cuando corteja a la mujer de su protector, es hipócrita cuando se hace cargo de la finca, cuando pide un vaso de agua», expresa con ello la esencia de toda tragedia de carácter. Por eso Müller, al afrontar el problema de las relaciones entre caracteres y fábula en el drama inglés, tiene que reconocer que la intriga fue el elemento determinante, mientras que los caracteres fueron un elemento «subordinado, secundario en el proceso de creación.

Tratándose de Shakespeare puede sonar a herejía. Por este motivo, es mayor el interés de demostrar, en ejemplos tomados de Shakespeare, que también él subordinaba, al menos algunas veces, sus caracteres a la fábula» (90, p. 45). Y cuando Müller, siguiendo a Roli, intenta comprender como una necesidad técnica el hecho de que Cordelia se niegue a expresar en palabras su amor filial, incurre en la misma contradicción que ya hemos señalado, al hablar del intento de explicar por razones técnicas los fenómenos no motivados en el arte, los cuales en realidad representan no sólo una triste necesidad, debida a la técnica, sino asimismo un maravilloso privilegio que le confiere la forma. Y si prestamos atención al hecho de que en Shakespeare los locos hablan en prosa corriente, que en prosa suelen estar escritas las cartas, que del mismo modo se describe el delirio de lady Macbeth, comprobaremos hasta qué punto resulta casual la relación entre lenguaje y carácter de los personajes.

Es preciso que nos detengamos en una distinción esencial que existe entre la novela y la tragedia. También en la novela encontramos a menudo que los caracteres de los personajes han sido desarrollados dinámicamente, que están llenos de contradicciones y que se desenvuelven como factor constructivo, el cual modifica todos los acontecimientos, o, por el contrario, como factor que a su vez experimenta la deformación a la que se ve sometido por parte de otro factor dominante. Esta contradicción interna la hallaremos siempre en las novelas de Dostoievski, las cuales discurren simultáneamente en dos planos, el más bajo y el más elevado, donde los asesinos se dedican a filosofar, lo santos venden su cuerpo en las calles, los parricidas salvan a la humanidad, etc. Sin embargo, en la tragedia este mismo fenómeno posee un significado completamente distinto. Todo drama se basa en una lucha, y tanto si trata de una tragedia, como de una farsa, comprobaremos siempre que su estructura formal es idéntica: nos encontramos ante ciertos procedimientos, ciertas leyes, ciertas fuerzas, contra las cuales lucha el héroe, y únicamente en función de la elección de estos procedimientos distinguiremos los diversos géneros dramáticos. Si el héroe trágico lucha al máximo de sus fuerzas contra leyes absolutas e inquebrantables, el héroe de la comedia, por su parte, se enfrenta a las leyes sociales, y el de la farsa, a las fisiológicas. «Los personajes de la comedia infringen las normas, costumbres, hábitos socio-psicológicos. Los personajes de la farsa... infringen las normas socio-físicas de la vida social» (150, p. 156). Por esta razón la farsa, como es el caso de la *Lisístrata* de Aristófanes, se sirve fácil y gustosamente del erotismo y la digestión. La animalidad del hombre, he aquí el tema constante de la farsa, pero su naturaleza formal sigue siendo puramente dramática. En todo drama hallamos, por consiguiente, la percepción de cierta norma y su quebrantamiento; en

este sentido, la estructura del drama recuerda mucho la estructura del verso, en el cual tenemos, por un lado, una cierta norma, el metro, y su transgresión. Ésta es la causa por la que el héroe del drama es un carácter dramático, el cual, por así decirlo, sintetiza constantemente dos afectos opuestos, el afecto de la norma y el afecto de su transgresión, y por ello percibimos al héroe de manera dinámica, no como objeto, sino como un cierto discurrir, o acontecimiento. Un examen de los diversos géneros de dramas nos aclarará el problema. Volkenstein tiene razón al considerar que lo que distingue a la tragedia es el hecho de que el héroe de la misma se caracteriza por poseer la máxima fuerza, y al recordar que los antiguos tenían a este héroe por una especie de máximum espiritual. Por ello es propio de la tragedia el maximalismo, la transgresión de la ley absoluta por una fuerza absoluta en una lucha heroica. En cuanto la tragedia desciende de estas cumbres y renuncia al maximalismo, inmediatamente se transforma en drama y pierde sus rasgos distintivos. No tenía razón Hebbel cuando explicaba la acción positiva de la catástrofe trágica por el hecho de que «cuando el hombre está cubierto de heridas matarle significa curarle». Según este autor, resulta que, cuando el poeta trágico conduce a su héroe a la muerte, nos concede la misma satisfacción que puede producir un hombre que remata a un animal mortalmente herido y sufriente. Esto es totalmente erróneo. No percibimos la muerte como la liberación del héroe, ni éste nos parece en el momento de la catástrofe un hombre cubierto de heridas. La tragedia provoca una sorprendente *catarsis,* cuyo efecto es directamente opuesto al que entraña su contenido.

En la tragedia, el momento más elevado y el triunfo del espectador coinciden con el momento más elevado de la muerte del héroe, lo cual es un índice claro de que el espectador percibe no sólo aquello que percibe el héroe, sino algo más, y asiste toda la razón a Hebbel, cuando señalaba que la *catarsis* en la tragedia es obligatoria únicamente para el espectador y «en modo alguno resulta imprescindible... que el héroe llegue él mismo a una reconcialiación interna». Hallaremos una asombrosa ilustración de esta tesis en los desenlaces de las tragedias de Shakespeare, las cuales casi siempre terminan de la misma forma: cuando la catástrofe ya ha sucedido y el héroe ha muerto sin reconciliarse, alguno de los personajes devuelve la atención del espectador hacia aquellos acontecimientos, a través de los cuales se ha desarrollado la tragedia; es como si recogiera las cenizas que ha producido la *catarsis.* Cuando el espectador oye en el relato de Horacio la enumeración de aquellos terribles sucesos y muertes que acaban de desarrollarse ante él, es como si viera por segunda vez la tragedia, pero ya despojada de su aguijón y de su veneno, y este desahogo le ofrece tiempo y motivo para conscienciar su catarsis, al confrontar su

actitud hacia la tragedia, tal y como aparece en el desenlace, con la recién vivida impresión de la tragedia en su totalidad. «La tragedia representa el frenesí de la fuerza humana, por eso se desarrolla en tono mayor. Ante el espectáculo de la lucha titánica, el sentimiento de terror se ve sustituido por un sentimiento de presencia de ánimo, que llega al éxtasis, la tragedia se dirige a las ocultas fuerzas inconscientes, y éstas despiertan. El dramaturgo parece decirnos: sois tímidos, indecisos, obedientes a la sociedad y al Estado, fijaos cómo actúan los hombres fuertes, observad lo que ocurrirá si os dejáis llevar por vuestra ambición, lujuria, o sobrebia, etc., etc., intentad seguir en vuestra imaginación a mi héroe, ¿es que no os sentís tentados a dar rienda suelta a vuestra pasión?» (150, pp. 155, 156). Aquí las cosas están representadas de manera excesivamente simple, pero hay en ello cierta parte de verdad, puesto que la tragedia despierta efectivamente a la vida nuestras más recónditas pasiones, pero las obliga a discurrir dentro de las graníticas orillas de emociones completamente opuestas, culminando esta lucha en la *catarsis* que la resuelve.

Una estructura semejante posee la comedia, cuya *catarsis* está contenida en la risa que provocan los personajes en el espectador. Aquí la separación entre espectador y personaje es evidente: el personaje no ríe, llora, mientras que el espectador ríe. El resultado es una clara dualidad. En la comedia, el héroe está triste, mientras que el espectador ríe, o la inversa, el final de la obra puede ser triste para el personaje positivo, y el espectador, no obstante, sentirse triunfador. En escena triunfa Fámusov, pero en las vivencias del espectador, la victoria es de Chatski *. No vamos a dedicarnos a buscar ahora los rasgos específicos que distinguen lo trágico de lo cómico y el drama de la comedia. Son muchos los autores que afirman con razón que estas categorías no son de hecho categorías estéticas, y que lo cómico y lo trágico pueden darse fuera del arte (Hamann, Croce). Para nosotros lo importante ahora es demorar únicamente que, puesto que el arte recurre a lo trágico, cómico y dramático, se rige siempre por la fórmula de la *catarsis,* cuya comprobación nos ocupa. Bergson define de modo muy preciso los objetivos de la comedia, al decir que en ella se representa «la transgresión por parte de los personajes de las normas admitidas de la vida social». En su opinión, «sólo el hombre puede ser ridículo. Si nos reímos de un objeto o de un animal, es porque lo tomamos por un hombre, lo humanizamos». La risa precisa necesariamente una perspectiva social, es imposible al margen de la sociedad y, por consiguiente, la comedia se revela de nuevo ante nosotros como la doble percepción de unas normas determinadas y de las transgresiones de aquéllas.

* Personajes de la comedia de Griboiédov «La desgracia de tener espíritu». (*N. del T.*)

Volkenstein señala justamente la dualidad del héroe cómico, cuando dice: «Una réplica aguda, que produzca la risa de un personaje ridículo produce un efecto particularmente fuerte. La fuerza de Shakespeare en la pintura de Falstaff se debe precisamente a esta combinación: cobarde, glotón, mujeriego, etc., y excelente bromista» (130, pp. 153-154). Y se comprende que así sea, puesto que toda ocurrencia de Falstaff disuelve en la *catarsis* de la risa el aspecto vulgar de su personalidad. Para Bergson, el principio de la risa se halla en el automatismo, en que el ser vivo se aparta de unas normas determinadas, y es precisamente su comportamiento mecánico lo que provoca nuestra risa.

Mucho mayor es el interés que presentan los resultados de la investigación del chiste, el humor y la comicidad, a los que ha llegado Freud. Nos parece un tanto arbitraria su interpretación energética de los tres grupos de vivencias que las reduce en definitiva a una cierta economía, a un gasto de energía, pero si dejamos de lado esta interpretación energética, no queda otro remedio que aceptar la enorme precisión del análisis freudiano. Para nosotros, lo importante es que este análisis responde por completo a nuestra fórmula de la *catarsis* como base de la reacción estética. Para Freud, el chiste es un Jano de doble faz que conduce simultáneamente el pensamiento en dos direcciones opuestas. Observa esta misma divergencia de nuestros sentimientos, percepciones en el humor y en lo cómico; y la risa que surge como resultado de semejante actividad, es la mejor prueba de la acción de descarga que el chiste ejerce en nosotros (v. 41). Lo mismo señala Hamann: «La primera condición que exigen lo cómico, la agudeza es la novedad y la originalidad. El chiste casi nunca puede oírse dos veces, y al hablar de personas originales, nos referimos principalmente a gentes ingeniosas, ya que el salto de la tensión a la descarga suele ser completamente inesperado, imprevisto. La brevedad es el alma del chiste; su esencia se halla precisamente en ese paso repentino de la tensión a la descarga» (60, p. 124).

Lo mismo sucede en ese dominio que en la estética científica introdujo Rosenkranz, quien escribió el libro *Estética de lo deforme.* Como fiel alumno de Hegel, reduce el papel de lo deforme al contraste que debe acentuar el momento positivo o tesis. Pero esto es profundamente erróneo, puesto que, como señala justamente Lalo, lo deforme puede entrar en el arte por las mismas razones que lo bello. El objeto descrito y reproducido en la obra de arte no puede por sí mismo, es decir, al margen de la obra, ser feo o indiferente; en ciertos casos tiene, incluso, que ser así. Ejemplos característicos son los retratos y las obras realistas en general. Este hecho es bien conocido y la idea no es nueva. «No existe una serpiente —cita Lalo las palabras de Boileau—, un monstruo tan repugnante

que no pueda gustar en una obra de arte» (77, p. 83). Lo mismo ha demostrado Vernon Lee, apoyándose en el hecho de que a menudo la belleza de los objetos no puede insertarse directamente en el arte. «El arte más grande —dice ella—, el arte de Miguel Ángel, por ejemplo, nos ofrece con frecuencia cuerpos, cuya belleza se ve obscurecida por defectos que saltan a la vista... Por el contrario, cualquier exposición o la colección más banal nos ofrecen unos ejemplos de lo opuesto, es decir nos permiten constatar de manera fácil y convincente la belleza del propio modelo, el cual, sin embargo, ha inspirado cuadros o estatuas mediocres o malas». Y con razón, ve la causa de esto en el hecho de que el verdadero arte transforma la impresión que en él se inserta [68]. Es difícil encontrar un ejemplo más adecuando para nuestra fórmula que la estética de lo deforme.

Todo en ella nos habla de la *catarsis,* sin la cual la obra no podría producir placer. Más difícil resulta aplicar esta fórmula a ese tipo medio de obra dramática que se ha dado por llamar drama. Pero también en este caso y tomando como ejemplo los dramas de Chejov, puede probarse la validez de la ley.

Detengámonos en «Las tres hermanas» y «El jardín de los cerezos». Habitualmente, el primero de estos dramas se interpreta de forma completamente errónea como la encarnación de la nostalgia de las jóvenes provincianas por la esplendorosa y plena vida de la capital (67, pp. 264-265). Por el contrario, han sido eliminados del drama todos aquellos rasgos que podrían haber justificado de algún modo racional y material el empeño de las tres hermanas por marchar a Moscú [69], y es precisamente porque Moscú supone únicamente un factor de estructura artística y no el objeto de un deseo real, que el drama causa una impresión profundamente dramática, y no cómica. Al día siguiente del estreno, los críticos escribieron que la obra provocaba en cierto modo la risa, ya que a lo largo de cuatro actos las hermanas se pasaban gimiendo «¡A Moscú, a Moscú, a Moscú!», mientras que cualquiera de ellas podría perfectamente haber comprado un billete de ferrocarril y marchar a ese Moscú que, al parecer, no necesitaban para nada. Uno de los cronistas llamaba abiertamente a la obra el drama del billete de ferrocarril y, a su manera tenía más razón que críticos como Izmailov. En efecto, el autor, al convertir la capital en centro de atracción de las hermanas, debería haber motivado de alguna manera su deseo de marchar allí. Es verdad que allí pasaron su infancia, pero ninguna de ellas recuerda Moscú. Tampoco existe obstáculo alguno para que se trasladen a la ciudad. No conocemos ninguna razón que impida a las hermanas dar este paso. Por último, quizás exista algún otro motivo que impulse a las tres mujeres hacia Moscú, quizá, como piensan los críticos, Moscú simbolice para ellas el centro de una vida

racional y culta, pero esto no es así, ya que la obra no menciona para nada esta causa, mientras que, a modo de contraste, sí figura el deseo claro y real de marchar a Moscú de su hermano, para el cual la capital no es un sueño, sino un hecho real. Recuerda la universidad, desearía volver al restaurante de Téstov, y a este Moscú real de Andrei se contrapone deliberadamente el Moscú imaginario de las tres hermanas: este último queda sin motivar, como queda sin motivar la imposibilidad de las tres hermanas de marchar allí, y, desde luego, en ello se basa toda la impresión que produce la obra.

Lo mismo sucede en el drama «El jardín de los cerezos». Tampoco aquí podemos comprender por qué la venta del jardín representa una desgracia tan grande para Ranévskaia, a lo mejor ha vivido siempre allí, pero no, nos enteramos que toda su vida ha transcurrido en viajes por el extranjero, y que en esa finca no puede ni ha podido jamás vivir. Quizá la venta supone para ella la ruina, pero también este motivo desaparece, ya que no es la indigencia la que la coloca en una situación dramática. Para Ranévskaia y para el espectador, el jardín de los cerezos representa un elemento tan inmotivado del drama, como Moscú para las tres hermanas. Y la peculiaridad de la estructura dramática de la obra consiste precisamente en que en la trama de unas relaciones reales cotidianas aparece entretejido un motivo irreal, que nosotros percibimos psicológicamente como real, y es la lucha de estos dos motivos incompatibles la que produce la contradicción que tiene que resolverse en la *catarsis* y sin la cual no existe arte.

Para terminar nos parece necesario demostrar muy brevemente y apoyándonos en ejemplos elegidos de manera casi casual, que esta fórmula puede aplicarse a otras artes, y no sólo a la poesía. En nuestros razonamientos partimos constantemente de ejemplos literarios concretos y hacemos extensibles nuestras conclusiones a los demás dominios del arte. El género que más se aproxima es el teatro, ya que el examen del drama sólo a medias corresponde a la literatura. No obstante, es fácil probar que también la segunda mitad del teatro, la entendida en el sentido estricto —como interpretación de actores y espectáculo— justifica por completo esta fórmula. Sus fundamentos quedaron esbozados por Diderot en su célebre *Paradoja acerca del comediante* al analizar la interpretación del actor. Diderot demostró con la máxima claridad que el actor experimenta y representa no sólo aquello que siente el personaje, sino que lo amplía, mediante la forma artística. «Se nos objetará: esos acentos plañideros, tan dolorosos, que esa madre arranca de sus entrañas y que conturban tan violentamente las mías, ¿no los produce el sentimiento actual, no los inspira la desesperación? No, en modo alguno: la prueba está en que son

medidos, que forman parte de un sistema de declamación; que, más bajos o más agudos en una vigésima de un cuarto de tono, resultan falsos; que están sometidos a una ley de unidad; que son, como en la armonía, preparados y salvados; que sólo mediante un largo estudio satisfacen todas las condiciones requeridas; que concurren a la solución de un problema planteado... Sabe el momento preciso en que sacará el pañuelo y cuándo correrán sus lágrimas; esperadlas en una palabra, en una sílaba, ni antes ni después» (30, pp. 39-40). Llamaba al trabajo del actor gesticulación patética, simulación sublime. Esta afirmación resulta paradójica tan sólo en un aspecto; sería válida, sin dijéramos que el grito de desesperación de una madre en escena encierra en sí auténtica desesperación. Pero no consiste en esto el triunfo del actor; su triunfo reside en el grado que confiera a esta desesperación. No se trata aquí de que la finalidad de la estética se reduzca como decía en broma Tolstoi, a la exigencia de «describir una ejecución y que resulte como si fueran flores». Una ejecución en escena seguirá siendo una ejecución y no flores, la desesperación siempre será desesperación, pero resuelta a través de la acción artística de la forma, y por ello es muy posible que el actor no experimente de manera completa y cabal los sentimientos que experimenta el personaje representado. Diderot cita un relato notable: «Se me ocurre esbozaros una escena entre un comediante y su mujer, que se detestaban: escena de amantes tiernos y apasionados; escena representada públicamente en las tablas, tal como os la voy a decir..., o acaso un poco mejor; escena en la que dos actores aparecieron más seguros que nunca en sus papeles; escena en la que arrancaron aplausos continuos del patio de butacas y de los palcos; escena que nuestras ovaciones y nuestros gritos de admiración interrumpieron diez veces» (30, pp. 51-52). Seguidamente Diderot cita el largo diálogo en el que los actores intercambian réplicas llenas de amor y en voz baja se insultan y se hacen reproches. Como dice el proverbio italiano: si no es verdad, al menos está bien inventado. Y para la psicología del arte posee la importancia fundamental de señalar el carácter dual de toda emoción de actor, por ello Diderot tiene toda la razón al decir que el actor, una vez terminado su papel, no conserva en el alma ni uno solo de aquellos sentimientos que ha representado, sino que se los llevan los espectadores. Desgraciadamente esta afirmación sigue considerándose como una paradoja, y ninguna investigación detallada ha sabido descubrir la psicología del trabajo del actor, a pesar de que en este dominio la psicología del arte hubiera podido cumplir su empeño con mayor facilidad que en los demás dominios. No obstante, tenemos todos los motivos para suponer que esta investigación, independientemente de sus resultados, habría confirmado el carácter fundamentalmente dual de la emoción del actor, carácter ya se-

ñalado por Diderot y que, a nuestro juicio, nos autoriza a extender al teatro la fórmula de la *catarsis* [70].

Por lo que se refiere a la pintura, la acción de esta ley es más cómodo demostrarla en esa diferencia estilística que existe entre la pintura en el sentido propio de la palabra y el arte del dibujo o arte gráfico. A partir de la investigación de Klinger, todos reconocen esta diferencia. Siguiendo a Christiansen, nos inclinamos por descubrir esta diferencia en una interpretación distinta del espacio en la pintura y en el dibujo: mientras que la pintura elimina el carácter plano del cuadro y nos obliga a percibir todo lo situado en una superficie de manera espacialmente invertida, el dibujo, incluso al representar un espacio tridimensional, conserva el carácter plano de la hoja en la que ha sido trazado. Por consiguiente, la impresión que nos produce el dibujo es siempre dual. Por un lado, percibimos lo representado en él, como tridimensional, por otro, percibimos la combinación de líneas en una superficie, y en esta dualidad reside lo que de específico posee el dibujo como arte. Ya Klinger demostró que el dibujo, al contrario de la pintura, recurre gustosamente a las impresiones de discordancia, terror, repulsión y que éstas desempeñan un papel positivo en el arte gráfico. Señala que en la poesía, en el drama y en la música estos momentos son permisibles e incluso necesarios.

Christiansen aclara que la posibilidad de insertar estas impresiones reside en el hecho de que el horror que se desprende del objeto representado se resuelve en la *catarsis* de la forma. «Debe verificarse una superación de la disonancia, su solución y reconciliación. Yo diría *catarsis,* si la hermosa palabra de Aristóteles no resultara ininteligible a causa de los numerosos intentos de interpretación. La impresión de lo terrorífico debe hallar su solución y purificación en el momento de éxtasis dionisíaco, el horror no se representa por sí mismo, sino como impulso para su superación... Y este momento derivativo debe suponer a la vez superación y *catarsis*» (25, p. 249).

Esta posibilidad de *catarsis* en los valores de las formas se ilustra con el ejemplo del dibujo de Pollaiolo «Batalla de desnudos», «en el cual el horror de la muerte queda superado y diluido por completo en el júbilo dionisíaco de las líneas rítmicas» (25, p. 251).

Por último, una ojeada a los campos de la escultura y la arquitectura nos convencerá fácilmente de que también aquí la oposición entre materia y forma sirve a menudo de punto de partida para la impresión estética. Recordemos que la escultura, para representar el cuerpo humano y animal, recurre casi exclusivamente al metal y al mármol, es decir, los materiales aparentemente menos adecuados para reproducir el cuerpo vivo, mientras que los materiales plásticos y dúctiles se prestan mejor a ello. Y en esa

inmovilidad de la materia el artista ve la mejor condición para el rechazo y la creación de la figura viva.

Y el célebre Laocoonte, que clama en una escultura pintarrajeada, es la mejor ilustración de esa oposición de formas y materiales, de la cual parte la escultura.

Lo mismo nos demuestra la arquitectura gótica. Nos parece significativo el hecho de que el artista obligue a la piedra a adquirir formas vegetales, ramificarse, reproducir la hoja y la rosa; nos parece asimismo sorprendente el hecho de que en el templo gótico, en el que la sensación de pesantez del material ha sido llevada al límite, el artista trace una vertical triunfante y logre el efecto de que el templo entero tienda hacia arriba, que exprese el impulso y el vuelo hacia las alturas, y esa ingravidez, ligereza y transparencia que el arte arquitectónico gótico extrae de la pesada y tenaz piedra, es, a nuestro juicio, la mejor confirmación de nuestro pensamiento.

Tenía toda la razón el investigador que escribió sobre la catedral de Colonia: «En esta armoniosa división de las altas bóvedas, entrelazadas de arcos, y semejantes a telarañas, se advierte la misma audacia que nos sorprende en las gestas de los caballeros. Sus delicados contornos poseen ese mismo sentimiento suave y cálido que se desprende de las canciones amorosas caballerescas». Y si el artista logra extraer de la piedra esa audacia y esa delicadeza, ello se debe a que se somete a la misma ley que le obliga a dirigir al cielo la piedra que tiende a la tierra y en una catedral gótica crear la impresión de una flecha lanzada a lo alto.

El nombre de esta ley es *catarsis,* y fue ella y no otra la causa que obligó al antiguo maestro a colocar en la catedral de Nuestra Señora de París las deformes y terribles imágenes de monstruos, las brillantes quimeras, sin las cuales la construcción del templo habría sido imposible.

NOTAS

65. «*...un yambo tetrámetro...*» — Una definición más rigurosa del yambo se reduce a la exigencia de que en el caso en que la palabra recae sobre una sílaba fuerte (par), el acento recaerá sobre una sílaba fuerte. *Cf.* sobre el yambo: A. Prójorov, «Matematicheskii analiz stija». — *Nauka i zhizn* [Análisis matemático del verso. — Ciencia y vida], 1964, N.º 6, pp. 152-153 (p. 268).

66. «*...una exacta delimitación de los dos conceptos, metro y ritmo.*» — Últimamente, y en relación con el análisis del metro y del ritmo, una serie de investigaciones se ha pronunciado contra la noción de ritmo como transformación del metro. El ritmo se revela como una fuerza activa por sí misma que participa en la construcción de toda la obra (*cf.* K. Taranovski, «Osnovniye zadachi statischeskogo izucheniya slavianskogo stija» [Problemas fundamentales del estudio estadístico del verso ruso], en: *Poetica. Poetyka. Poetika,* II, The Hague-Paris-Warszawa, 1966). Así, por ejemplo, en el poema de Marina Tsvetáieva «Poema del fin», diversas partes del cual están escritas con diferentes metros (yambos, coreos, dáctilos, anfíbraco, «dolnik»), domina un único principio rítmico de organización, por el cual se destacan mediante separaciones y acentos las dos primeras sílabas en el verso, a las que siguen espacios polisílabos átonos (o partes polisílabas átonas de las rimas de dos pies). La estructura de toda la pieza queda determinada por la interacción del ritmo en un sentido tan amplio y del metro (p. 269).

67. «*La poesía está estructurada sobre la fusión de dos contraposiciones extremas...*» — A. A. Potebniá ofrece en numerosas investigaciones un análisis análogo de los textos folklóricos, basado en la unión de contraposiciones (por ejemplo, primavera e invierno, etc.); véase, entre otros, su análisis de la canción ucraniana de la primavera: A. A. Potebniá, *Slovo o polku Igoreve. Obiasnenie malorusskoi pesni XVI veka* [Cantar de las huestes de Igor: Explicación de una canción pequeño-rusa del siglo XVI], Jarkov, 1914, p. 215 (p. 272).

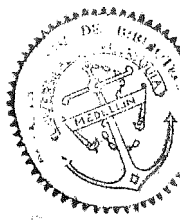
68. «*...el verdadero arte transforma la impresión que en él se inserta.*» — Estas ideas son fundamentales para la valoración de la deformación de las proporciones en la representación artística. El carácter orgánico de la representación desproporcionada de los objetos aparece subrayada en los primeros artículos de S. M. Eisenstein, quien escribía al respecto: «La representación del objeto en las proporciones que realmente —absolutamente— le son propias no supone, desde luego, más que un tributo a la lógica formal, a la subordinación al orden inquebrantable de las cosas. Tanto en la pintura como en la escultura, ésta vuelve periódica e invariablemente en las épocas de establecimiento del absolutismo, sustituyendo la expresividad de la desproporción arcaica por la regular 'tabla de rangos' * de una armonía oficialmente establecida. El

* «tabla de rangos» — tabla de todas las clases de jerarquías rusas —civiles, militares, eclesiásticas, etc.— establecida por Pedro I y que rigió hasta la Revolución. (*N. del T.*)

realismo positivista no representa en modo alguno una forma correcta de percepción. Es simplemente una función de un determinado régimen social que tras el poder unipersonal implanta el pensamiento unipersonal. La uniformidad ideológica, que crece de una manera gráfica en las filas de los uniformes de los regimientos de la guardia imperial...» (S. M. Eisenstein, «Za kadrom». — *Izbranniye proizvedeniya* [En busca del encuadre. — Obras escogidas], v. 2, Moscú, 1964, p. 288) (p. 287).

69. «*...han sido eliminados del drama todos aquellos rasgos que podrían haber justificado de algún modo racional... el empeño de las tres hermanas por marchar a Moscú...*» — El presente análisis de «Las tres hermanas» cobra una importancia particular en función del problema, tan actual del teatro moderno, del sentido escénico y del absurdo; véase nota 60 (p. 287).

70. «*...el carácter fundamentalmente dual de la emoción del actor... nos autoriza a extender al teatro la fórmula de la catarsis.*» — Esta interpretación de la psicología de la emoción del actor es sumamente importante para poder superar una serie de prejuicios, ampliamente extendidos y basados en una equivocada interpretación de las profundas ideas de Stanislavski (p. 290).



Capítulo XI

EL ARTE Y LA VIDA

Teoría del contagio. Valor vital del arte. Valor social del arte. Crítica del arte. Arte y pedagogía. El arte del futuro.

Nos queda por examinar el problema de la importancia que adquiere el arte, si se admite como correcta la interpretación que de él se ha esbozado más arriba. ¿Qué relaciones existen en tal caso entre la reacción estética y el resto de las reacciones del hombre? ¿Cómo, a la luz de nuestras concepciones, se determina el papel y el valor del arte dentro del sistema general de la conducta humana? Sabemos que hasta ahora se han ofrecido respuestas muy diversas a este problema, con grandes discrepancias respecto al papel del arte, el cual, según unos, posee un valor inmenso, y, según otros, se reduce a un simple entretenimiento y diversión.

Se comprende que la valoración del arte se hallará siempre en función directa del enfoque psicológico que se dé al problema. Y si deseamos resolver la cuestión de las relaciones existentes entre arte y vida, si queremos enfocar el arte en el plano de la psicología aplicada, deberemos proveernos de unos conceptos teóricos que nos proporcionen una base firme para llevar a cabo esta empresa.

La primera y más extendida opinión con que tropieza el investigador, es la que afirma que el arte nos contagia unos sentimientos y que este contagio constituye su base. «Es precisamente en esta capacidad de los hombres para contagiarse de los sentimientos de otros hombres que se basa la actividad artística —dice Tolstoi—... Los más diversos sentimientos, muy fuertes y muy débiles, muy trascendentales y muy insignificantes, muy malos y muy buenos, si contagian al lector, al espectador, al oyente, constituyen el objeto del arte» (141, p. 65).

Este punto de vista reduce, por consiguiente, el arte a una vulgar emoción y afirma que no existe diferencia esencial alguna entre el sentimiento ordinario y el suscitado por el arte, de ahí que éste no sea más que un simple resonador, un amplificador, un aparato de transmisión para contagiar el sentimiento. El arte no posee ninguna diferencia específica, y por lo tanto, en su valoración, es preciso partir de los mismos criterios que utilizamos para valorar cualquier sentimiento. El arte será bueno o malo, si el sentimiento que nos contagia es bueno o malo; el arte en sí no es ni bueno ni malo, es únicamente el vehículo del sentimiento, y su apreciación dependerá de lo que en él se diga. De aquí Tolstoi extraía lógicamente la conclusión de que el arte debía ser juzgado desde un punto de vista ético y consideraba como bueno y elevado aquel arte que suscitaba su aprobación moral y se manifestaba en contra de aquél que, a su juicio, contenía actos condenables. Muchos críticos sacaron las mismas conclusiones de su teoría y valoraban la obra de arte desde el punto de vista del contenido manifiesto que encerraba, y si este contenido suscitaba su aprobación, ensalzaban al artista, o procedían a la inversa. Según sea la ética, así será la estética: éste era su lema.

La absoluta falsedad de esta teoría la descubrió el propio Tolstoi, cuando quiso ser consecuente con sus conclusiones. A modo de ilustración de su doctrina, comparaba dos impresiones: una, la que le produjo un gran coro de campesinas que celebraban el matrimonio de una hija del escritor, y otra, la que suscitó en él la interpretación de la sonata de Beethoven opus 101 por parte de un magnífico músico. De la canción de las campesinas se desprendía un sentimiento tan patente de alegría, animación y energía que Tolstoi se sintió contagiado y volvió a casa alegre y animado. Desde este punto de vista, la canción de las campesinas suponía para él el verdadero arte, que transmitía un sentimiento intenso y definido, y puesto que la segunda impresión no contenía ninguna expresión manifiesta, Tolstoi se declara dispuesto a considerar la sonata de Beethoven como un intento artístico fallido, desprovisto de emociones claras y, por consiguiente, en modo alguno notable. Ya este ejemplo pone en evidencia las absurdas conclusiones a que puede llegar un autor que fundamenta el arte en el criterio del contagio. Desde este punto de vista, en Beethoven no hay sentimientos definidos, mientras que la canción de las campesinas es elemental y alegre de un modo contagioso. Asiste toda la razón a Yevlájov, cuando dice que, si esto es así, «habrá que reconocer que el arte más 'verdadero' y más 'auténtico' es el de la música militar y de baile, ya que ambas se revelan aún más contagiosas» (160, p. 439). Y Tolstoi se muestra consecuente: efectivamente, junto a las canciones populares, sólo acepta en la música «las marchas y danzas de diversos compositores», como

obras «que se aproximan a las exigencias de un arte mundial». «Si Tolstoi hubiera dicho que la alegría de las campesinas le había puesto de buen humor, nada habría que objetar a ello», observa con razón V. G. Valter, al reseñar el artículo. «Ello significaría que, gracias al lenguaje de los sentimientos, expresado en el cantar de las mujeres (podría haberse expresado simplemente en sus chillidos, y es probable que así fuera), Tolstoi se había sentido contagiado por su alegría. ¿Pero qué tiene que ver con todo esto el arte? Tolstoi no dice nada acerca de cómo cantaban, pero, ¿acaso hubiera sido menos contagiosa su alegría, particularmente el día de la boda de su hija, si ellos no hubieran cantado, sino simplemente vociferado alegremente, golpeando con las hoces?»

Creemos que, si comparamos por lo que a contagioso se refiere un simple grito de terror y la novela o tragedia más fuerte, la obra de arte no soportará la comparación, y es evidente, por lo tanto, que es preciso aportar algo más para comprender qué es el arte. No ofrece dudas de que es otra la impresión que el arte produce, y en este sentido tiene razón Longuin al afirmar: «Debes saber que una cosa es la imagen en el orador, y otra, en el poeta, y también, que el objetivo de la imagen en la poesía es el estremecimiento, mientras que el de la prosa, es la expresión». Este estremecimiento que constituye el objetivo de la poesía, a diferencia de la expresión, equivalente al contagio en la prosa, no lo ha captado la fórmula de Tolstoi. Sin embargo, para convencernos definitivamente de que se halla en un error, es preciso analizar el arte que él cita, la música de baile y militar, y comprobar si verdaderamente su finalidad consiste en provocar el contagio o es otra. Petrazhitski considera que la estética está en un error, al estimar que el arte tiene por objeto suscitar únicamente emociones estéticas. En su opinión, el arte suscita una serie de emociones, entre las cuales las estéticas desempeñan un papel puramente decorativo. «Por ejemplo, el arte de los períodos guerreros de la vida popular suele estar adaptado principalmente a las necesidades de suscitar emociones y estados de ánimo heroico-militares. Incluso ahora, la música militar existe no para proporcionar a los soldados placer estético en la guerra, sino para suscitar y potenciar las emociones guerreras. El significado del arte medieval (sin excluir la escultura y la arquitectura) residía principalmente en la exaltación de elevadas emociones religiosas. La lírica se adapta a unos aspectos de nuestra psique, la sátira, a otros, el drama y la tragedia, a unos terceros, etc., etc....» (102, p. 293).

Dejando de lado el hecho de que la música militar en plena guerra, durante una batalla, no puede suscitar sentimientos guerreros de ninguna clase, podemos dudar de que la cuestión esté bien planteada. Así, por ejemplo, es más correcta la posición de Ovsiániko-Kulikovski, cuando

supone que «la lírica y la música militares 'levantan el espíritu' de la tropa, 'infunden entusiasmo' para realizar hazañas, pero no se resuelven en una emoción o en un afecto bélicos. Más bien moderan y disciplinan el ardor bélico, además de tranquilizar el sistema nervioso excitado y ahuyentar el miedo. Levantar el ánimo, serenar el alma inquieta, ahuyentar el miedo: estas son, puede decirse, las principales aplicaciones prácticas de la 'lírica' y que se desprenden de su naturaleza psicológica» (100, p. 193).

Por consiguiente, es un error considerar que la música suscita directamente la emoción bélica, más bien lo que hace es resolver de manera categórica el miedo, la confusión, la excitación nerviosa, permitiendo, por así decirlo, manifestarse a la emoción bélica, pero no suscitándola. Es fácil comprobar estas afirmaciones en el ejemplo de la poesía erótica, cuyo único significado, según Tolstoi, es excitar la lujuria, cuando en realidad todo el que sea capaz de ver la verdadera naturaleza de la emoción lírica, comprenderá que ésta actúa de modo muy diferente. «No cabe la menor duda de que la emoción lírica actúa sobre las demás emociones (y afectos) calmándolos, y a menudo paralizándolos. Ante todo actúa sobre el sentimiento sexual con sus emociones y afectos. Hay menos tentación en la poesía erótica, *cuando ésta es verdaderamente lírica,* que en esas obras de ficción, en las cuales los problemas del amor y la tan traída cuestión sexual son tratados con el fin de influir moralmente en el lector» (100, pp. 192-193). Al suponer que el sentimiento sexual, fácilmente excitable desde el punto de vista emocional, como mejor se suscita es mediante imágenes y representaciones, que estas imágenes y representaciones quedan neutralizadas gracias a la emoción lírica y que la humanidad debe tanto, si no más, a la lírica que a la ética en la tarea de reprimir y conservar el instinto sexual, Ovsiániko-Kulikovski acierta sólo a medias. Subestima el valor de otros géneros de arte, que él denomina de ficción y no advierte que también en ellos, las emociones suscitadas por las imágenes quedan paralizadas por la emoción del arte, aunque no sea de carácter lírico. Comprobamos, por consiguiente, que la teoría de Tolstoi no se confirma ni tan siquiera allí donde el escritor veía su máxima razón de ser, en el arte aplicado. En lo que se refiere al gran arte, al arte de Beethoven y Shakespeare, el propio Tolstoi señaló que allí no se podía aplicar. Y en efecto, muy triste sería el problema del arte en la vida, si no tuviera otro fin que el de contagiar a muchos los sentimientos de uno. Su valor e importancia serían en tal caso insignificantes, ya que en definitiva el arte no nos proporcionaría salida alguna más allá de los límites del sentimiento individual, excepto su extensión cuantitativa. Y entonces el milagro del arte recordaría al triste milagro evangélico, en el que con cinco o seis panes y una docena de pescados se dio de comer a mil

personas, y todos comieron y saciaron el hambre, y aún recogieron siete espuertas llenas de restos. Aquí el milagro sólo está en la cantidad, una muchedumbre que come y se harta, pero cada uno de ellos solamente comió pescado y pan, pan y pescado. ¿Acaso no es lo mismo que comían todos los días en sus casas, sin necesidad de que sucediera un milagro?

Si una poesía sobre la tristeza no persiguiera otro fin que contagiarnos la tristeza del autor, ello sería muy triste para el arte. El milagro del arte nos recuerda más bien otro milagro evangélico, la conversión del agua en vino, y la verdadera naturaleza del arte lleva en sí siempre algo que transforma, que supera el sentimiento ordinario, y el mismo miedo, el mismo dolor, la misma emoción, cuando los suscita el arte, encierran algo además de lo que contienen. Y ese algo supera los sentimientos, los ilumina, convierte su agua en vino, y de este modo se realiza la finalidad más importante del arte. El arte es a la vida, lo que el vino es a la uva, dijo un pensador, y le asistía toda la razón, al indicar que el arte toma su material de la vida, pero ofrece a cambio algo que no se halla entre las propiedades de este material.

Resulta, de este modo, que el sentimiento es originariamente individual y que, a través de la obra de arte, *se transforma* en social o se generaliza. Y aquí las cosas se presentan de tal modo, como si el arte no aportara nada a ese sentimiento, y en tal caso se hace incomprensible para nosotros el hecho de que el arte se considere como un acto de creación, ¿en qué se distingue entonces de un simple grito o del discurso de un orador y dónde está ese estremecimiento del que hablaba Longuin, si sólo se le reconoce el derecho a contagiar? Debemos admitir que la ciencia no se limita a contagiar sus pensamientos a un hombre, sino a toda la sociedad, la técnica no se limita a alargar la mano de un hombre, del mismo modo el arte es una especie de «sentimiento *social*» ampliado o *técnica de los sentimientos,* como intentaremos demostrar más adelante. Plejánov acertó al afirmar que las relaciones entre el arte y la vida son extraordinariamente complejas. Citaba un ejemplo tomado de Taine, quien analizaba el problema de por qué el arte del paisaje se había desarrollado únicamente en la ciudad. Si el arte efectivamente se limitara a contagiarnos aquellos sentimientos que nos comunica la vida, en tal caso el paisaje debería haber muerto en la ciudad, sin embargo la historia nos muestra lo contrario. Taine dice: «Tenemos razón al admirar un paisaje salvaje, del mismo modo que ellos tenían razón, al experimentar tedio ante un paisaje así. Para los hombres del siglo XVII no existía nada más feo que una montaña de verdad; ésta suscitaba en ellos abundantes imágenes desagradables, ya que estaban hartos de barbarie, del mismo modo que nosotros nos sentimos hartos de civilización. Estas montañas nos ofrecen la posibilidad de descansar de nuestras

aceras, oficinas y tiendas, y un paisaje agreste nos agrada únicamente por este motivo» (*cf.* 134).

Plejánov señala el hecho de que el arte a veces no representa la expresión directa de la vida, sino su antítesis; no se trata, naturalmente, de ese simple descanso al que se refiere Taine, sino de cierta antítesis, se trata de que en el arte se elimina un aspecto de nuestra psique que no halla salida en la vida cotidiana, y al menos en este caso no puede hablarse de un simple contagio. Probablemente, la acción del arte sea más compleja y variada, e independientemente de la definición que le apliquemos, comprobaremos siempre que encierra en sí algo que lo distingue de la simple transmisión del sentimiento. Aun aceptando con Lunacharski que el arte representa la concentración de la vida, deberemos reconocer que, si bien parte de unos sentimientos vitales determinados, efectúa una cierta transformación de éstos, circunstancia que la teoría de Tolstoi no toma en consideración. Hemos visto que esta transformación reside en la *catarsis,* en la conversión de estos sentimientos en los opuestos, en su resolución, y esto concuerda por por completo con el principio de la antítesis del arte del que habla Plejánov. Para convencernos de ello, bastará con que nos detengamos en el problema del valor biológico del arte, con que comprendamos que éste no es un simple medio de contagio, sino algo infinitamente más importante. En sus *Tres capítulos de poética histórica,* Veselovski señala que la canción o juego más antiguos surgen de una compleja necesidad de *catarsis;* la canción coral, tras el trabajo agotador, regula, gracias a su ritmo, la inminente tensión muscular, el juego, aparentemente sin objeto, responde al impulso inconsciente de ejercitar y ordenar la fuerza muscular y cerebral. Se trata de la misma necesidad de *catarsis psicofísica* que formuló Aristóteles para el drama y que se revela tanto en el virtuoso don de llorar que poseen las mujeres maoríes, como en el lagrimeo general del siglo XVIII; es el mismo fenómeno, la diferencia reside en sus manifestaciones e interpretación. También en el caso de la poesía percibimos el principio del ritmo como un principio artístico, y olvidamos sus más elementales principios psicofísicos (*cf.* 148). La mejor refutación a la teoría del contagio se halla en el descubrimiento de estos principios psicofísicos, que constituyen la base del arte, la determinación de su valor biológico. Al parecer, el arte resuelve y transforma ciertas tendencias, extremadamente complejas del organismo, y, a nuestro modo de ver, la mejor confirmación de ello se encuentra en el hecho de que concuerde completamente con las investigaciones de Bücher acerca de los orígenes del arte y de que nos permita comprender de manera perfecta el verdadero valor y significado de éste. Como se sabe, Bücher estableció que la música y la poesía surgen de un principio común, del esfuerzo físico penoso y que tienen como finalidad resolver catárticamente la difícil tensión provo-

cada por el trabajo. He aquí cómo formula Bücher el contenido general de las canciones de trabajo:

«1) al seguir el curso de la labor, dan la señal para unir simultáneamente todos los esfuerzos;

2) pretenden incitar a que se trabaje mediante la burla, la injuria o la mención de la opinión de los espectadores;

3) cristalizan las meditaciones de los trabajadores —acerca del trabajo, su curso, sus instrumentos—, dan salida a su alegría o descontento, a sus quejas sobre lo duro que es el trabajo y mísera la compensación;

4) apelan directamente al empresario, al capataz o al simple espectador» (23, p. 173).

Ya aquí están presentes ambos elementos del arte y su solución; la única peculiaridad de estas canciones reside en el hecho de que lo difícil y penoso que debe resolver el arte se halla en el propio trabajo. Posteriormente, cuando el arte se desgaja del trabajo y empieza a existir como actividad autónoma, introduce en la obra de arte el elemento que antes estaba constituido por el trabajo; el sentimiento penoso que exige una solución lo suscita ya el propio arte, pero su naturaleza permanece invariable. Por eso reviste gran interés la afirmación de Bücher: «Para los pueblos antiguos las canciones eran un acompañamiento indispensable en toda faena penosa» (23, p. 229). De aquí se infiere, primero, que la canción organizaba el trabajo colectivo, y, segundo, que daba salida a una tensión dolorosa. Comprobaremos que el arte, incluso en sus fases superiores, separado al parecer del trabajo, habiendo perdido toda relación inmediata con él, conservaba las mismas funciones, dado que tenía que sistematizar u organizar el sentimiento social y ofrecer una salida a la tensión dolorosa. Quintiliano expresó esta misma idea de la siguiente forma: «Y parece como si la naturaleza nos la hubiera dado (la música) para soportar mejor el trabajo. Por ejemplo, también al remero estimula la canción, se muestra útil no sólo en aquellos asuntos que unen los esfuerzos de muchos, sino que también la fatiga de uno encuentra alivio en la ruda canción».

De este modo, el arte surge primitivamente como un poderoso instrumento en la lucha por la existencia, y no se puede admitir, claro está, que su papel se limitara a comunicar los sentimientos y no poseyera dominio alguno sobre ellos. Si el arte, como las campesinas de Tolstoi, lograra solamente suscitar en nosotros alegría o tristeza, jamás se habría conservado, ni adquirido la importancia que es preciso reconocerle. Esto lo expresó muy bien Nietzsche en *El gay saber* al señalar que el ritmo encierra un estímulo: «...engendra un irresistible deseo de ceder, de ponerse al unísono, no sólo con los pasos que le dan con los pies, sino también con el alma

que sigue la medida... En su conjunto, ¿hubo acaso para el hombre antiguo y supersticioso, algo más útil que el ritmo? Por él se podía hacer todo: acelerar el trabajo de una manera mágica; evocar aparecidos; acomodar el porvenir a nuestra voluntad; descargar el alma de cualquier pesadumbre... y no solamente la propia alma, sino también la del demonio más perverso; sin el verso no se era nada; por el verso se llegaba a ser casi un dios» Y Nietzsche explica más adelante de qué manera alcanzó el arte este poder sobre el hombre. «Cuando la justa tensión y la armonía del alma llegaban a perderse, era preciso empezar a bailar; tal era la regla de esta terapéutica... Primeramente, llevando a su colmo el delirio y la extravagancia de sus pasiones, se ponía al rabioso frenético, al sediento ebrio de venganza...» Y es al parecer esta posibilidad de superar mediante el arte las más grandes pasiones que no han hallado salida en la vida normal, lo que constituye la base del dominio biológico del arte. Toda nuestra conducta no es más que un proceso de establecimiento de equilibrio entre nuestro organismo y el medio ambiente. Cuanto más simples y elementales son nuestras relaciones con el medio ambiente, tanto más elemental es el modo en que discurre nuestra conducta. Cuanto más compleja y sutil se torna la interacción entre el organismo y el medio, tanto más zigzagueantes y embrollados se hacen los procesos de equilibración. Jamás debe admitirse que ello transcurre de forma armónica y sin obstáculos, ya que siempre existirán ciertas oscilaciones de nuestro equilibrio, siempre existirá una cierta preponderancia a favor del medio o a favor del organismo. Ninguna máquina, ni siquiera mecánica, podría funcionar hasta el fin, empleando toda su energía exclusivamente en una actividad útil. Siempre existen unos estímulos de la energía que no pueden hallar salida en trabajo útil. Surge entonces la necesidad de descargar de cuando en cuando la energía no utilizada, de liberarla, con el fin de equilibrar nuestro balance con el mundo. Los propios sentimientos, dice acertadamente el profesor Orshanski, «son los más y los menos de nuestro balance» (99, p. 102). Y estos más y menos, estas descargas y gastos de energía no utilizada, pertenecen a la función biológica del arte.

Basta observar a un niño para comprobar que en él existe un número de posibilidades de vida mayor del que se realiza. Frank dice que si el niño juega al soldado, al bandido o al caballo, es porque en él están contenidos realmente el soldado, el caballo, el bandido. El principio, establecido por Sherrington, de la lucha por el campo locomotor general demostró que nuestro organismo está organizado de tal modo que sus campos receptores nerviosos superan en mucho sus neuronas eferentes, y como consecuencia de ello nuestro organismo percibe muchas más atracciones, y excitaciones de las que puede realizar. Nuestro sistema nervioso recuerda una estación a la que conducen cinco vías y de la que parte sólo una; de cada cinco trenes

que llegan solamente uno, tras reñida lucha, logra salir al exterior, y cuatro se quedan en la estación. El sistema nervioso recuerda, de este modo, un campo de batalla permanente, y nuestra conducta realizada representa únicamente una ínfima parte de lo que existe en forma de posibilidad y que ha sido llamado a la vida, pero no ha conseguido realizarse. Al igual que en toda la naturaleza la parte realizada representa una parte ínfima de toda la vida que podría haber surgido, al igual que cada vida que nace lo logra al precio de millones que no nacen, así en el sistema nervioso la parte de vida realizada supone la parte menor de la realmente contenida en nosotros. Sherrington comparaba nuestro sistema nervioso con un embudo, cuya abertura grande estuviera dirigida al mundo y la pequeña, a la acción. El mundo penetra en nosotros a través de la abertura ancha del embudo [71], mediante miles de excitaciones, una ínfima parte de las cuales se realiza y, por así decirlo, fluye al exterior por el orificio estrecho. Se comprende que esa parte de la vida no realizada, esa parte de nuestra conducta que no ha pasado por el orificio estrecho, debe eliminarse de algún modo. El organismo debe hallar el equilibrio con el medio ambiente, el balance debe nivelarse, del mismo modo que debe abrirse la válvula de la caldera, en la que la presión del vapor supera la resistencia de su cuerpo. Y he aquí que el arte es, al parecer, el instrumento para lograr este equilibrio explosivo con el medio ambiente en los momentos críticos de nuestra conducta. Hace ya tiempo que se expresó la idea de que el arte en cierto modo completa la vida y amplía sus posibilidades. Así C. Lange dice: «El hombre culto moderno guarda un triste parecido con un animal doméstico; la limitación y monotonía, dentro de las cuales, debido a la regulada vida burguesa vaciada en unas determinadas formas sociales, transcurre la vida de un individuo, hacen que todos los hombres, ricos y pobres, fuertes y débiles, dotados y desgraciados, vivan una vida incompleta e imperfecta. Causa verdadero asombro comprobar hasta qué punto es limitado el número de representaciones, sentimientos y actos que el hombre moderno puede vivir y realizar» (78, S. 53).

Lazurski señala lo mismo, al explicar la teoría de la proyección sentimental apoyándose en una novela de Tolstoi. «Tiene Tolstoi un pasaje en *Ana Karenina,* en el cual Ana está leyendo una novela y siente deseos de hacer lo mismo que están haciendo los personajes del libro: luchar, triunfar con ellos, viajar con el héroe de la novela a su finca, etc.» (80, p. 240).

Freud defiende, en términos generales, una posición semejante, al considerar el arte como un medio de conciliación de dos principios hostiles: el principio del placer y el principio de la realidad (40, pp. 497-498).

Y es indudable que, puesto de lo que se trata es del valor vital, estos

autores están más en lo cierto que aquellos que, como Grant-Allen consideran que «son estéticas aquellas emociones que se han liberado de toda relación con los intereses prácticos». Esta opinión se acerca mucho a la fórmula de Spencer quien afirmaba que bello es aquello que fue en otro tiempo útil y ha dejado de serlo. Llevado a sus últimas consecuencias, este punto de vista nos conduce a la teoría del juego, defendida por numerosos filósofos y que en Schiller halló su máxima expresión. Esta teoría del arte como juego tiene en contra suya una objeción esencial: que no nos permite entender el arte como un acto de creación, reduciéndolo a una función biológica de ejercitación de los órganos, es decir, en definitiva, a algo muy insignificante en el adulto. Se revelan considerablemente más vigorosas aquellas teorías que muestran que el arte representa una descarga necesaria de energía nerviosa y un complejo procedimiento para conseguir el equilibrio del organismo con el medio ambiente en los momentos críticos de nuestra conducta. Únicamente en los puntos críticos de nuestro camino recurrimos al arte, y esto nos permite comprender por qué la fórmula que hemos propuesto nos descubre el arte como un acto de creación. Si aceptamos el arte como *catarsis,* no cabe la menor duda de que aquél no puede surgir allí donde existe simplemente una emoción vívida e intensa. Ni siquiera el sentimiento más sincero está en condiciones de crear por sí mismo arte. Y no es que le falte únicamente técnica y maestría, puesto que una emoción, expresada mediante una técnica, no crea una poesía lírica o una sinfonía musical; para ello es preciso además el acto creador de *superación* de este sentimiento, de su solución, es preciso vencerlo, y solamente cuando aparece *este* acto, solamente *entonces* se realiza el arte. Este es el motivo por el que la percepción del arte exija creación, ya que para ello no basta con vivir el sentimiento que dominaba al autor, no basta con entender la estructura de la obra, puesto que es necesario además superar de una manera creadora el propio sentimiento, hallar su *catarsis,* y únicamente en este caso se manifestará íntegramente la acción del arte. Esto nos permite comprender la afirmación, absolutamente correcta, de Ovsiániko-Kulikovski de que el papel de la música militar no consiste en suscitar emociones bélicas, sino más bien en establecer un equilibrio entre el organismo y el medio ambiente en un momento crítico para aquél, y de este modo disciplinar, ordenar su funcionamiento, ofrecer una descarga necesaria a su emoción, ahuyentar el miedo y, por así decirlo, dar vía libre al valor. El arte, de este modo, jamás engendra por sí mismo una acción práctica, únicamente prepara el organismo para esta acción. Freud observa ingeniosamente que el hombre asustado, al descubrir el peligro siente miedo y corre. Pero lo útil para él es el correr, no el sentir miedo. En el arte sucede a la inversa: es el miedo, la descarga los que se revelan útiles para

el hombre, creando las condiciones necesarias para que corra o ataque. Y en esto consiste esa economía de nuestros sentimientos, a la que se refiere Ovsiániko-Kulikovski: «El ritmo armónico de la lírica crea emociones, que se distinguen de la mayoría de emociones en que estas 'emociones líricas' ahorran energía psíquica, introduciendo un orden armonioso en la 'economía psíquica'» (100, p. 194).

No se trata de esa economía de la que hablábamos al principio, no se trata de una simple tendencia a evitar todo gasto psíquico, *en este* sentido el arte no se halla regido por el principio de economía de fuerzas, por el contrario, supone un gasto violento y explosivo de fuerzas, una descarga de energía. Esa misma obra de arte, percibida de una manera fría, prosaica o elaborada para producir una comprensión semejante, economiza más fuerzas que si va unida a los efectos de la forma artística. Y sin embargo, a pesar de ser una explosión y una descarga, el arte estructura y ordena nuestros gastos anímicos, nuestros sentimientos. Y, desde luego, el gasto de energía que realizaba Ana Karenina al vivir junto con los personajes de la novela sus sentimientos, representa una economía de energía anímica en comparación con la vivencia real y verdadera de la emoción.

Comprenderemos mejor este principio de ahorro de sentimientos, dentro de un significado más profundo y complejo del que le atribuía Spencer, al intentar descubrir el valor social del arte. El arte es lo social en nosotros [72], y el hecho de que su acción se efectúe en un individuo aislado no significa que su esencia y raíces sean individuales. Ingenuamente, suele entenderse lo social como lo colectivo, como la existencia de muchas personas. Lo social aparece también allí donde existe solamente un hombre y sus vivencias personales. Y por eso la acción del arte, al realizar una *catarsis* y arrastrar al fuego purificador las conmociones más íntimas y vitalmente más importantes de su alma individual, es una acción social. Las cosas no suceden como las representa la teoría del contagio, es decir que el sentimiento que surge en un individuo contagia a los demás, convirtiéndose en social, sino a la inversa. La refundición de emociones extrínsecas a nosotros se efectúa mediante el sentimiento social, el cual aparece objetivado, extraído fuera de nosotros, materializado y fijado en los objetos externos del arte, convertidos en instrumentos de la sociedad. Una de las particularidades del hombre, a diferencia del animal, consiste en que aporta y separa de su cuerpo tanto el aparato de la técnica, como el aparato del conocimiento científico, los cuales se convierten en una especie de instrumentos de la sociedad. Del mismo modo, el arte representa una técnica social del sentimiento, un instrumento de la sociedad, mediante el cual incorpora a la vida social los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser. Sería más correcto decir que el sentimiento no se convierte en social, sino que por

el contrario, se hace individual, al vivir cada uno de nosotros la obra de arte; se hace individual, sin dejar de ser social. «...El arte —dice Guyeau— representa una condensación de la realidad, nos muestra la máquina humana bajo una presión más elevada. Pretende mostrarnos más fenómenos vitales de los que hemos vivido». Y esta vida concentrada en el arte influye, naturalmente, no sólo en nuestros sentimientos, sino también en nuestra voluntad, «pues la emoción contiene un germen de voluntad» (59, pp. 56-57). Y le asiste toda la razón a Guyeau al conceder una gran importancia al papel que desempeña el arte en la sociedad. El arte introduce de manera creciente la acción de las pasiones, rompe el equilibrio interno, modifica la voluntad en un sentido nuevo, formulando para la mente y reviviendo para el sentimiento aquellas emociones, pasiones y vicios que sin él hubieran permanecido en un estado de indeterminación e inmovilidad. El arte «pronuncia la palabra que hemos estado buscando, hace sonar la cuerda que permanecía tensa y muda. La obra de arte representa un centro de atracción, del mismo modo que la voluntad activa de un genio superior, y si Napoleón arrastra la voluntad, Corneille y Víctor Hugo también la arrastran, aunque lo hagan de otra manera... ¿Quién conoce el número de crímenes, provocados por novelas con asesinatos? ¿Quién conoce el número real de casos de lujuria producidos por la representación de la lujuria?» (59, p. 349). Al imaginarse que el arte suscita de manera inmediata diversas emociones, Guyeau plantea las cosas de un modo excesivamente primitivo y simple. De hecho las cosas nunca suceden así. La representación de un asesinato no provoca un asesinato. Una escena de adulterio no empuja al libertinaje; las relaciones entre el arte y la vida son muy complejas y, de forma muy aproximada, pueden describirse del siguiente modo.

Para Hennequin la diferencia entre la emoción real y la estética reside en que ésta no se refleja inmediatamente en acción alguna. Dice, sin embargo, que la repetición insistente de estas emociones lleva a que pasen a constituir la base de la conducta del individuo y que el género de lecturas puede influir en la naturaleza de la personalidad. «La emoción que comunica la obra de arte es incapaz de expresarse en acciones *de una manera inmediata, directa,* y en este sentido, los sentimientos *estéticos* difieren bruscamente de los reales. Pero aunque representan un fin en sí, aunque hallan justificación en sí mismos y no se manifiestan inmediatamente a través de una acción práctica, las emociones estéticas pueden, al acumularse y repetirse, conducir a importantes resultados prácticos. Estos resultados están condicionados tanto por la naturaleza general de la emoción estética, como por los rasgos peculiares de cada una de estas emociones. El ejercicio reiterado de un grupo determinado de sentimientos bajo la influencia de la ficción, de estados mentales irreales y en general de causas que no pueden

provocar acciones, al desacostumbrar al hombre de las manifestaciones activas, debilitan indudablemente el rasgo general de las emociones reales, su tendencia a expresarse mediante la acción...» (63, pp. 110-111). Hennequin introduce dos correcciones esenciales en el problema, pero su solución sigue siendo muy primitiva. Afirma con razón que la emoción estética no provoca una acción inmediata, que se manifiesta en el cambio de orientación, que no sólo no provoca esas acciones, sino que, por el contrario, desacostumbra a realizarlas. Recurriendo al ejemplo de Guyeau, podría decirse que la lectura de novelas en las que se describen asesinatos, no sólo no instiga a cometerlos, sino que al contrario, quita el deseo de realizarlos, pero también este punto de vista de Hennequin, aun siendo más correcto que el primero, se revela como extraordinariamente primitivo e ingenuo, si lo comparamos con la sutil función que le corresponde al arte. El pensamiento de los teóricos se resuelve en una opción muy sencilla: o instiga o desacostumbra. De hecho, la acción del arte sobre nuestras pasiones es infinitamente más compleja y se extiende mucho más allá de los límites de estas dos posibilidades elementalísimas. Dice Andrei Beli en alguna parte que, al escuchar la música, sentimos lo mismo que deben sentir los gigantes. La *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi expresa maravillosamente esa alta tensión que provoca el arte. He aquí lo que dice el narrador acerca de la sonata. «¿Conoce usted su primer *presto*? ¿Lo conoce?... ¡Oh!... ¡Oh!... ¡Qué cosa más espantosa esa sonata! Y ese *presto* es la parte más terrible. Y en general toda la música, ¡qué cosa tan espantosa! ¿Qué es? Yo no le entiendo. ¿Qué es la música? ¿Qué es lo que hace? ¿Y por qué hace lo que hace? Dicen que la música eleva el alma. ¡Qué tontería! ¡Mentira! Influye sí, influye terriblemente; pero —hablo de mi caso— no eleva el alma de ningún modo; ni la eleva, ni la envilece, únicamente la excita. ¿Cómo explicárselo? La música me obliga a olvidarme de mí, de mi verdadera situación, me transporta a un estado distinto, extraño a mí: bajo su influjo creo sentir lo que no siento, comprender lo que no comprendo, poder lo que no puedo...

»La música me transporta de manera inmediata al estado de ánimo del que la escribió. Mi alma se confunde con la suya, le sigo en sus sentimientos, pero ignoro por qué lo hago. Pero el que escribió por ejemplo, la 'Sonata a Kreutzer', Beethoven, sí conocía las causas que le habían llevado a aquel estado que, a su vez, le había impulsado a cometer ciertas acciones, todo aquello poseía para él un sentido, pero para mí no tiene ninguno. Por eso la música solamente irrita, sin resolver nada. Tocan, por ejemplo, una marcha militar, los soldados desfilan al son de esa marcha, la música ha cumplido su cometido; tocan una pieza bailable, yo bailo, la música cumple de nuevo su cometido; se canta una misa, yo comulgo, y otra

vez la música ha alcanzado su finalidad, pero todo esto no es más que excitación, sin objetivo preciso alguno. Por eso la música produce esos efectos tan espantosos, tan terribles. En China la música es asunto de estado. Y así debería ser...

»Y un arma tan terrible está al alcance de cualquiera. Por ejemplo, esa misma 'Sonata a Kreutzer', su primer *presto*. ¿Cómo puede tocarse un *presto* semejante en un salón entre damas escotadas? Tocarlo, después aplaudir, después comer helado y contar el último chisme. Estas obras deberían interpretarse únicamente en circunstancias especiales, graves, importantes, o a la hora de realizar determinados actos importantes, acordes con esta música. Tocarla, y después hacer aquello para lo que nos ha dispuesto la música. Porque necesariamente tiene que ser pernicioso ese suscitar energías y emociones que en nada se traducen, fuera de tiempo y de lugar».

Este fragmento de la «Sonata a Kreutzer», en el lenguaje de un oyente vulgar, narra de forma verídica los terribles y oscuros efectos de la música. Se revela aquí un nuevo aspecto de la reacción estética, a saber, que no representa una descarga vana, un disparo de fogueo, sino que es una reacción de respuesta ante la obra de arte y un nuevo y vigoroso estímulo para los actos ulteriores. El arte exige respuesta, induce a realizar determinados actos y acciones, y Tolstoi compara acertadamente los efectos de la música de Beethoven con los efectos de una melodía bailable o de una marcha. Aquí la excitación provocada por la música se resuelve en una reacción, surge un sentimiento de satisfacción y serenidad; allí la música nos somete a un estado de extrema confusión y desasosiego, al despertar, pone al descubierto inmensas fuerzas de aquellas aspiraciones que pueden hallar su solución únicamente en actos exclusivamente importantes y heroicos. Y si tras esta música vienen los chismes entre damas escotadas y el helado, entonces la música deja el alma en un estado de singular inquietud, tensión e incluso de angustia. El error del personaje de Tolstoi consiste únicamente en considerar como absolutamente semejantes los efectos estimulantes de la música y de una marcha militar. No es consciente de que los efectos de la música se revelan infinitamente más sutiles, más complejos, mediante, por así decirlo, sacudidas subterráneas y deformaciones de nuestra ordenación. Puede manifestarse de modo insólito en un momento determinado, mas no hallará su realización en un acto inmediato. Pero esta descripción señala con extraordinario acierto dos circunstancias. Primero, que la música nos incita a hacer algo, actúa sobre nosotros de manera estimulante, pero lo hace de la forma más imprecisa, es decir, sin relacionarlo con ningún acto, movimiento o reacción concretas. Vemos en ello la comprobación del hecho de que su efecto es puramente catártico, es decir que aclara, y purifica la

psique, despertando a la vida inmensas fuerzas que han permanecido hasta entonces reprimidas. Pero esto ya es una consecuencia del arte, y no su acción; es más bien su huella que su efecto. La segunda circunstancia observada acertadamente en la descripción, consiste en que a la música se le reconoce cierto poder coercitivo, y el autor tiene razón al afirmar que ésta debería ser asunto de estado. Con lo cual quiere decir únicamente que la música es un asunto social. Como muy bien dijo un investigador, cuando percibimos una obra de arte, creemos que se trata de una reacción exclusivamente individual, relacionada solamente con nuestra personalidad. Creemos que este acto no guarda relación alguna con la psicología social. Es el mismo error que comete el hombre que, al pagar sus impuestos, piensa y discute este acto exclusivamente desde el punto de vista de su economía individual, sin comprender que de este modo participa, de manera para él ignorada, en la compleja economía del estado, y que este acto de pagar los impuestos refleja su participación en los complicados asuntos públicos, aunque no lo sospeche. Por eso se equivoca Freud, al considerar que el hombre se encuentra cara a cara ante la realidad natural y que el arte puede deducirse de la diferencia puramente biológica entre el principio del placer, al cual tienden nuestras inclinaciones, y el principio de la realidad, que les compele a renunciar a su satisfacción. Entre el hombre y el mundo se halla el medio social, el cual a su modo refracta y orienta tanto los estímulos que actúan sobre el hombre desde fuera, como las reacciones que parten del hombre hacia el exterior. En tal caso, para la psicología aplicada posee un valor y una importancia infinita el hecho de que, como lo ha señalado Tolstoi, también para el hombre vulgar la música puede representar algo grande y terrible. La música incita a la acción, y si una marcha militar impulsa a los soldados a desfilar marcialmente al son de la música, ¡en qué actos tan grandiosos y excepcionales deberá realizarse la música de Beethoven! Vuelvo a repetir: la música, por sí misma y de forma inmediata se halla como aislada de nuestra conducta cotidiana; directamente no nos conduce a nada, sino que simplemente crea una inmensa y vaga necesidad de actuar, abre el camino, dando vía libre a las fuerzas que más profundamente subyacen en nosotros; actúa como un seismo, dejando al descubierto nuevas capas, y, desde luego, están en un error Hennequin y los que como él afirman que el arte más bien nos hace retornar hacia un atavismo que impulsarnos hacia adelante. Si es verdad que la música no dicta directamente los actos que deberían inferirse de ella, de todos modos de su acción principal, de la orientación que confiera a la *catarsis* psíquica, dependerán las fuerzas que comunique a la vida, aquello que libere o que reprima. El arte representa más bien una organización de nuestra conducta para el futuro, una disposición hacia adelante, una exigencia que, quizá, no llegue

a realizarse jamás, pero que nos impulsa a aspirar por encima de nuestra vida hacia aquello que se halla más allá de ella.

Por eso el arte puede denominarse una reacción, preferentemente diferida, puesto que entre su efecto y su realización existe siempre un lapso más o menos prolongado. De aquí en modo alguno se infiere que la acción del arte sea enigmática, mística o exija para su intelección nuevos conceptos y leyes, aparte de los que establece la psicología al analizar la conducta habitual. Todo lo que el arte realiza, lo hace en nuestro cuerpo y a través de él, y es de señalar la circunstancia de que investigadores tales como Rutz y Sievers, dedicados fundamentalmente al estudio de los procesos de percepción y no a la influencia del arte, se ven obligados a hablar de una relación de dependencia entre la percepción del arte y la disposición de la musculatura del cuerpo. Rutz fue el primero en avanzar la idea de que toda acción del arte está necesariamente relacionada con un tipo determinado de disposición de la musculatura. Sievers desarrolló su pensamiento y lo extendió a la contemplación de las obras de las artes plásticas. Otros investigadores han señalado la relación existente entre la disposición orgánica fundamental del autor y la que se expresa en sus obras. No en vano el arte se consideró desde la más remota antigüedad como un medio de educación, es decir, de una determinada modificación duradera de nuestra conducta y de nuestro organismo. Todo lo que se trata en este capítulo, el valor aplicado del arte, se reduce en definitiva a su acción educativa, y todos aquellos autores que descubren una afinidad entre la pedagogía y el arte, obtienen una confirmación inesperada en el análisis psicológico. Pasamos, de este modo, al último problema que nos ocupa, a saber, la acción vital práctica del arte, y su valor educativo.

Este valor educativo del arte y la práctica relacionada con él se dividen en dos esferas naturales: tenemos, por un lado, la crítica de la obra de arte como la fuerza social fundamental que abre caminos al arte, valorándolo, y cuya función parece consistir especialmente en servir de mecanismo transmisor entre el arte y la sociedad. Puede decirse que, desde el punto de vista psicológico, el papel de la crítica se reduce a organizar las consecuencias del arte. Confiere una determinada orientación educativa a su acción, e, incapaz de intervenir en su efecto fundamental, se sitúa entre este efecto del arte como tal y los actos en que debe resolverse este efecto.

Por consiguiente, la finalidad de la crítica es, a nuestro juicio, distinta de la que generalmente se le atribuye. Su fin y objetivo no es en modo alguno interpretar la obra de arte, ni preparar al espectador o al lector a la percepción de la misma. Diremos sin ambages, que nadie ha leído de otra forma a un escritor después de empaparse de lo que han dicho sobre él los críticos. Su misión sólo a medias pertenece a la estética, siendo su

otra mitad pedagogía social y publicística. La crítica llega al consumidor corriente del arte, al protagonista de la *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, por ejemplo, en ese instante confuso para él, en que bajo el influjo de la música, oscura y terrible, no sabe en qué va a resolverse ésta, qué forma tomará, qué ruedas pondrá en movimiento. El crítico pretende ser precisamente la fuerza organizadora que aparece y entra en acción, cuando el arte ya ha celebrado su triunfo sobre el alma humana y ésta busca un estímulo y una orientación para su acción. Debido a esta naturaleza dual de la crítica, surge lógicamente la dualidad de los objetivos que tiene planteados, y la crítica que de manera consciente y notoria prosaíza el arte, al establecer sus raíces sociales, al señalar la relación social existente entre el arte y los hechos generales de la vida, moviliza nuestras fuerzas conscientes para contrarrestar en cierto modo o, por el contrario, coadyuvar a los impulsos que ha suscitado el arte. Esta crítica pasa conscientemente de los dominios del arte a los dominios, para él extraños, de la vida social, pero únicamente con el fin de orientar las fuerzas despertadas por el arte por cauces socialmente útiles. ¿Quién no conoce ese hecho simplísimo de que la obra de arte actúa de manera diferente en distintas personas y puede conducir a consecuencias distintas? Al igual que el cuchillo o cualquier otro instrumento, la obra no es en sí ni buena ni mala, o, para ser más exactos, encierra en sí enormes posibilidades de bien y de mal, y todo depende del empleo y destino que demos a este instrumento. El cuchillo en manos de un cirujano y de un niño, como dice el ejemplo banal y trillado, posee un valor muy distinto. Pero esta no es más que la primera tarea de la crítica. La segunda consiste en conservar la acción del arte como arte, impidiendo al lector que desparrame las fuerzas suscitadas por él y que sustituya sus vigorosos impulsos por insípidos preceptos protestantes de carácter racional moralizador. A menudo no se entiende por qué debe no sólo permitirse que el arte realice su acción, que produzca emociones, sino también explicarlo y hacerlo de tal modo que la explicación no acabe con la emoción. Es fácil probar que esta explicación es necesaria, pues nuestra conducta se organiza según el principio de la unidad, y esta unidad se realiza fundamentalmente a través de nuestra consciencia, en la cual debe figurar de algún modo toda emoción que busca salida. De lo contrario corremos el riesgo de provocar un conflicto, y la obra de arte en lugar de la *catarsis,* producirá una herida, sucediendo lo que narra Tolstoi, que al experimentar una emoción vaga e incomprensible, el espectador se sentirá deprimido, impotente, confuso. Pero esto no significa que la explicación deba destruir ese estremecimiento de la poesía de que hablaba Longuin. Simplemente se hallan en distintos planos. Y este segundo momento, el momento de conservación de la impresión artística, ha sido considerado siempre por los

críticos como el momento decisivo para la crítica, pero, de hecho, nuestros críticos siempre lo han despreciado. Han enfocado el arte como si se tratara de un discurso en el parlamento, de un hecho extraestético, considerando que su objetivo era destruir su acción para descubrir su valor. Plejánov era completamente consciente de que la búsqueda del equivalente sociológico de la obra de arte constituye tan sólo la primera mitad de los objetivos de la crítica: «Esto significa —decía comentando a Belinski— que tras la valoración de las ideas de la obra de arte debe venir el análisis de sus *méritos artísticos*. La filosofía no ha suplantado a la estética, sino que, por el contrario, le ha abierto el camino, se ha esforzado en hallarle una base sólida. Lo mismo es preciso decir respecto a la crítica materialista. Al pretender hallar el equivalente social de un fenómeno literario dado, esta crítica traiciona su propia naturaleza si no entiende que no puede limitarse a encontrar este equivalente y que la sociología no debe cerrar las puertas ante la estética, sino al contrario, abrirlas de par en par. El segundo acto de una crítica materialista fiel debe ser —como sucedía en los críticos idealistas— la valoración de las cualidades estéticas de la obra en cuestión... La determinación del equivalente sociológico de toda obra literaria dada sería incompleto, y, por consiguiente, inexacto, si el crítico renunciara a la valoración de sus méritos artísticos. En otras palabras, *el primer acto de la crítica materialista no sólo no elimina la necesidad del segundo, sino que lo presupone como su complemento necesario*» (106, pp. 128-129).

Parecida es la situación del problema del arte en la educación, el cual se divide asimismo en dos actos, ninguno de los cuales puede existir sin el otro. Hasta hace muy poco tiempo, en la enseñanza, al igual que en la crítica, predominaba el enfoque publicístico del arte. Los alumnos se aprendían de memoria fórmulas sociológicas falsas y engañosas respecto a esta o aquella obra de arte. «Actualmente —dice Gershenson— a los niños se les lleva a porrazos a Pushkin, como quien lleva el ganado al abrevadero, y les dan de beber no agua viva, sino la descomposición química de H_2O» (47, p. 46). Sin embargo, sería erróneo extraer de ello las conclusiones que saca el autor: todo el sistema escolar de enseñanza del arte es falso del principio al fin; bajo la forma de historia del pensamiento social cristalizado en la literatura, los alumnos asimilaban una pseudoliteratura y una pseudosociología. ¿Significa esto que es posible la enseñanza del arte, al margen de todo fundamento social y que se puede, siguiendo únicamente los caprichos del gusto personal, pasar de un concepto a otro y de la *Ilíada* a Mayakovski? Esta es la conclusión a la que llega más o menos Aijenvald, cuando afirma que es imposible enseñar la literatura en la escuela y que, además, tampoco es necesario «...¿Puede y debe enseñarse literatura?

—se pregunta—. Al igual que otras artes, no es imprescindible. No es más que un juego del espíritu... ¿Es admisible que se aprenda como una lección que Tatiana se enamoró de Oneguin o que Lermontov sentía tedio y tristeza y que era incapaz de amar eternamente?...» (5, p. 103).

La idea del autor es que no se puede enseñar literatura, sino que es preciso ponerla entre paréntesis, fuera del marco de la actividad escolar, ya que exige por parte de los alumnos un acto creador distinto al resto de las asignaturas. Pero en sus afirmaciones, el autor parte de una estética muy pobre, y todos sus argumentos descubren fácilmente su lado débil, en cuanto analizamos su tesis fundamental: «Leer es un placer, ¿y acaso se puede obligar al placer?» Si efectivamente la lectura es un placer, entonces la literatura no puede enseñarse y su lugar no está en la escuela, aunque se dice que el arte del placer también puede educarse. Naturalmente, sería muy mala nuestra escuela, si eliminara toda literatura de sus cursos. «Actualmente, las lecturas explicativas tienen como objetivo principal la explicación del contenido de lo leído. Pero semejante interpretación de los fines de las lecturas explicativas excluye toda poesía en la lección: por ejemplo, se pierde completamente la diferencia entre una fábula de Krilov y la exposición prosaica de su contenido» (18, pp. 160-161). De aquí, de la negación de semejante estado de cosas, Gershenson llega a la conclusión: «La poesía no puede ni debe ser asignatura obligatoria en la enseñanza; ya es hora de devolverle aquel puesto de invitado paradisíaco en la tierra, libremente amado, que había ocupado en los tiempos más antiguos; entonces se convertirá de nuevo, como lo había sido en aquellas épocas, en la auténtica mentora del pueblo en su masa» (47, p. 47). Aquí se descubre la base de su opinión: la poesía es un invitado del paraíso en la tierra y su papel debe reducirse al que desempeñó en la antigüedad. Pero Gershenson no advierte que aquella época ha desaparecido para siempre y que en la actualidad nada desempeña el papel de entonces, y no lo advierte porque considera el arte como una actividad radicalmente distinta del resto de las actividades humanas. Para él, el arte es una experiencia mística, que jamás puede ser reconstituida a partir del estudio de las fuerzas reales de la psique. En su opinión, la poesía, por su propia naturaleza, no puede ser objeto del estudio científico. «Uno de los graves errores de la cultura moderna —dice— reside en la aplicación del método científico, o para ser más exactos, del método de las ciencias naturales, al estudio de la poesía» (47, p. 41). Lo que el investigador actual considera como la única posibilidad para una solución correcta de los problemas teóricos del arte, a Gershenson le parece el mayor error de la cultura actual.

Los futuros investigadores demostrarán probablemente que la actividad artística no es un acto místico y celestial de nuestra alma, sino algo tan

real como los restantes movimientos de nuestro ser, aunque los supere en complejidad. Como hemos dicho más arriba, nuestro estudio ha descubierto que el acto artístico es un acto creador y no puede reproducirse mediante operaciones puramente conscientes, pero si lo más importante en el arte se reduce a lo inconsciente y creador, ¿significa ello que los momentos y fuerzas conscientes han quedado eliminadas? No se puede enseñar el acto creador del arte; pero ello no significa que el educador no pueda contribuir a su formación y manifestación. A través de la consciencia penetramos en el inconsciente [73], podemos en cierto modo organizar allí los procesos conscientes, y de todos es sabido que el acto artístico incluye como condición indispensable los actos precedentes de conocimiento racional, comprensión, reconocimiento, asociación, etc. Sería un error pensar que los ulteriores procesos inconscientes no dependen de la dirección que confiramos a los procesos conscientes; al organizar de un modo determinado la consciencia que marcha al encuentro con el arte, aseguramos de antemano el éxito o el fracaso de la obra artística, y por eso con razón dice S. Molozhavii que el acto artístico representa «el proceso de nuestra reacción ante el fenómeno, aun si no ha conducido a la acción. Este proceso... amplía la personalidad, la enriquece con nuevas posibilidades, predispone para la reacción completa ante el fenómeno, es decir, la conducta, y posee por su naturaleza un valor educativo... Se equivoca Potebniá al interpretar la imagen artística como condensación del pensamiento, ya que tanto el pensamiento como la imagen representan condensaciones de la disposición de la consciencia respecto al fenómeno o la disposición de la psique que deriva de una serie de posiciones, las cuales poseen un valor preparatorio para la posición dada... Pero esto no nos autoriza para mezclar los dos procesos biológicos sobre la incierta base de que el pensamiento y la imagen artística son actos de creación; por el contrario, es preciso descubrir toda su especificidad con el fin de extraer de ellos todo. En el carácter concreto de la imagen artística, condicionada por la peculiaridad del camino psicobiológico que conduce a ella, reside su inmensa fuerza que enciende el sentimiento, despierta la voluntad, y eleva la energía, que predispone y prepara para la acción» (89, pp. 78, 80-81).

Estos razonamientos exigen una sola corrección importante, si pasamos de la psicología general a la psicología infantil. Aquí, al determinar el papel vital y la influencia del arte, es preciso tener en cuenta las peculiaridades que encuentra el investigador al acercarse al niño. Desde luego, esto es tema para un estudio especial, ya que los dominios del arte infantil y de la reacción del niño ante éste difieren esencialmente del arte del adulto. De todos modos, puede esbozarse en breves palabras la línea fundamental del problema tal y como aparece en la psicología infantil. Dos circunstancias

llaman la atención en el arte infantil: primero, la presencia precoz de una disposición especial que el arte exige y que prueba la existencia de una afinidad psicológica entre el arte y los juegos del niño. «Ante todo, es importante el hecho —dice Bühler— de que el niño emplee tan pronto la disposición correcta, ajena a la realidad, que exige el cuento, que pueda enfrascarse en aventuras ajenas y seguir el cambio de imágenes en el cuento como tal. Yo creo que pierde esta capacidad en el período realista de su desarrollo, y que la recobra en los últimos años...» (24, p. 369). Sin embargo, el arte en el niño [74] no cumple al parecer las mismas funciones que realiza en la conducta del adulto. La mejor prueba de ello son los dibujos infantiles, los cuales de ningún modo forman parte de la creación artística. Desconoce por completo el hecho de que la línea misma, por la propia naturaleza de su estructura, puede expresar directamente los estados de ánimo y emociones, y la capacidad de transmitir en la postura y gestos los movimientos expresivos de los hombres y de los animales se desarrolla en él muy lentamente, debido a diversas causas, entre las cuales la principal es que el niño no dibuja fenómenos, sino esquemas. Y el que Selli y algunos otros autores afirmaran lo contrario se debe, al parecer, a que interpretaban equivocadamente algunos hechos y no advertían que para el niño el dibujo no es todavía arte. Su arte es peculiar y difiere del arte del adulto, pero existe un rasgo semejante en el niño y en el adulto, y éste, fundamental en el arte, lo señalaremos para terminar. Tan sólo recientemente los investigadores han prestado atención al hecho del enorme papel que en el arte infantil desempeñan esos «disparatados disparates», esos «divertidos despropósitos» que en el verso infantil se logran mediante la transposición de los fenómenos vitales más corrientes. «Habitualmente, la canción infantil alcanza el absurdo deseado, atribuyendo las funciones inalienables del objeto A al objeto B, y las del objeto B al objeto A...

»El ermitaño me preguntó: ¿cuántas fresas crecen en el fondo del mar?

»Y yo le contesté: tantas como sardinas rojas crecen en el bosque.

»Para poder percibi restos versos el niño debe poseer un conocimiento firme de la verdadera situación de las cosas: las sardinas viven sólo en el mar, las fresas crecen en el bosque. Recurre a lo irreal únicamente después de haberse afirmado bien en lo real». Creemos profundamente cierta la suposición de que este tipo particular de arte infantil se acerca mucho al juego y nos explica perfectamente el papel y el valor del arte en la vida infantil. «Aquí, son muchos todavía los que no han comprendido la estrecha relación que existe entre los versos infantiles y los juegos. A la hora de valorar, por ejemplo, un libro para niños de corta edad, los críticos olvidan a menudo aplicar el criterio de juego, y sin embargo, la mayoría de las canciones infantiles que se conservan en el pueblo no sólo han surgido de los

juegos, sino que son juegos: juegos de palabras, de ritmos, de sonidos... Todos estos embrollos observan de hecho un orden ideal. Esta locura posee su sistema. Al incorporar al niño al *topsy-turvy world,* al mundo vuelto al revés, no sólo no dañamos su trabajo intelectual, sino que, por el contrario, lo favorecemos, puesto que en el propio niño existe la tendencia a crearse un mundo vuelto al revés, con el fin de afirmarse con más fuerza en las leyes que rigen el mundo real. Estos disparates serían peligrosos para el niño si le ocultaran las relaciones auténticas, reales, que existen entre las ideas o entre las cosas. Pero no sólo no las ocultan, sino que las destacan. Refuerzan (y no debilitan) *la sensación de realidad en el niño*» (27, p. 188).

En efecto: comprobamos que también en este caso el arte se desdobla y que para su percepción es preciso contemplar simultáneamente la verdadera situación de las cosas y las desviaciones de esta situación y cómo de esta percepción contradictoria surge el efecto... del arte, y si incluso un despropósito puede representar para el niño un instrumento de dominio de la realidad, entonces empezamos a comprender realmente por qué la extrema izquierda de nuestro arte lanza la fórmula: *el arte como método de edificación de la vida.* Dicen que el arte es construcción de la vida porque «la realidad se forja de la revelación y demolición de las contradicciones» (28, p. 35). Y cuando critican la concepción del arte como conocimiento de la vida y lanzan en su lugar la idea de sentir dialécticamente el mundo a través de la materia, coinciden por completo con aquellas leyes del arte que descubre la psicología. «El arte representa una peculiar, esencialmente emocional... actitud dialéctica hacia la edificación de la vida» (28, p. 36).

De aquí, que se comprenda fácilmente el papel que desempeñará el arte en el futuro. Es difícil predecir qué formas tomará esa vida ignota del futuro y aún más difícil decir qué lugar ocupará en ella el arte. Pero una cosa está clara: puesto que surge de la realidad y es dirigido desde ella, el arte estará íntimamente determinado por la estructura fundamental que adquiera la vida.

«En el futuro, la situación y el papel del arte —dice Friche— no creo que varíen de manera considerable en comparación con el presente, y en este sentido, la sociedad socialista representará no la antítesis, sino la continuación orgánica de la capitalista» (45, p. 211).

Es perfectamente admisible la opinión de que el arte representa un adorno en la vida, pero contradice radicalmente a las leyes que sobre el mismo descubre la investigación psicológica. Esto muestra que el arte representa el centro de todos los procesos biológicos y sociales del individuo en la sociedad, que es medio de establecer el equilibrio entre el hombre y el mundo en los momentos más críticos y responsables de la vida. Esto supone una refutación radical del enfoque del arte como adorno y nos obliga a

dudar en la validez del pronóstico que acabamos de citar. Puesto que en el futuro no sólo habrá que reestructurar toda la humanidad sobre unos principios nuevos, no sólo dominar los procesos sociales y económicos, sino asimismo «refundir al hombre», variará indudablemente el papel del arte.

Es imposible imaginarse el papel que está llamado a desempeñar el arte en esta refundición del hombre, qué fuerzas existentes, pero todavía inactivas en nuestro organismo, movilizará para la formación del hombre nuevo. Pero no cabe duda de que en este proceso el arte dirá su palabra de peso, decisiva. Sin un arte nuevo no habrá un hombre nuevo [75]. Y las posibilidades del futuro no se pueden prever ni calcular tanto para el arte, como para la vida; como dijo Spinoza: «Nadie ha determinado hasta el presente lo que puede el Cuerpo».

NOTAS

71. «*El mundo penetra en nosotros a través de la abertura ancha del embudo...*» — La hipótesis acerca de una posible relación entre las premisas fisiológicas del arte y el «principio del embudo» ha sido recientemente propuesta de nuevo por L. S. Saliamon, quien considera que «el principio conocido desde hace tiempo y que ha recibido el nombre de 'principio del embudo' o 'principio del camino común' puede utilizarse para explicar algunas premisas de la actividad emocional-estética del hombre» (L. S. Saliamon, «O vozmozhnij fisiologuicheskij predposilkaj emotsional'no-esteticheskoi deyatel'nosti cheloveka». — *Simpozium po kompleksnomu izucheniyu judozhestvennogo tvorchestva. Tezisi i annotatsii* [Acerca de las posibles premisas fisiológicas de la actividad emocional-estética del hombre. — Simposium para el estudio complejo de la creación artística. Tesis y anotaciones], Leningrado, 1963, pp. 20 y ss.). Véase asimismo las concepciones lingüísticas de Potebniá: A. A. Potebniá, *Iz zapisok po teorii slovenosti* [Notas sobre la teoría de la literatura], Jarkov, 1905, p. 644 (p. 303).

72. «*El arte es lo social en nosotros.*» — A este pasaje corresponde probablemente la nota que se conserva entre los papeles de Vigotski sobre la relación entre arte y moral: «En el aspecto social, el arte se manifiesta como un complejo proceso de equilibración con el medio. Surge, al igual que la equilibración biológica, de una incomodidad y está orientada a eliminarla; y tan sólo en la psicología social se descubre hasta el fin el valor práctico del arte. Su papel no se reduce en absoluto a servir a unos determinados fines morales, y estamos dispuestos a reconocer, junto con Yevlájov, «la creación como inmoralidad» (A. Yevlájov, *Vvedeniye v filosofiyu judozhestvennogo tvorchestva* [Introducción a la filosofía de la creación artística], v. II, Varsovia, 1912, p. 122). Sería más correcto decir que el arte mantiene unas relaciones muy complejas con la moral, y hay todas las probabilidades para afirmar que el arte no marcha paralelo a la moral, sino, más bien, entra en contradicción con ella. Ello se explica por la esencia misma de ambos fenómenos. La moral es lo que en nosotros está sujeto por las bridas; en el arte encuentra salida precisamente lo indómito de nuestra naturaleza: «Ya es hora de decirlo abiertamente de una vez: el arte no encierra en sí nada noble, nada elevado en el sentido moral, sino por el contrario, es en su esencia la negación absoluta de toda moral» (*ibíd.*, p. 190). Pero el mismo autor está profundamente equivocado cuando afirma que la creación es antisocial. Parte en esto del hecho de que los intereses del arte y de la sociedad divergen, y toma esta divergencia como primaria y fundamental, tendiendo a ver las raíces del arte en la creación individual. Pero entender las cosas así significa comprender de un modo muy ingenuo las relaciones entre el arte y la vida y no ver la complejísima función social que cumple el primero. Éste, como dijo Plejánov, puede ser completamente opuesto a la vida y proporcionar a un habitante de la ciudad una alegría excepcional cuando contempla un paisaje; puede eliminar precisamente aque-

llos aspectos de nuestro ser que no han hallado realización en nuestra vida. Pero incluso en esto seguirá siendo profundamente social.

En su libro, Vigotski desarrolla convincentemente sus ideas sobre la función social del arte. Por lo que se refiere a esa interpretación de las relaciones entre arte y moral que Vigotski critica reiteradamente, la cita de Yevlájov resulta más o menos casual; con mayor razón podría citar a Kierkegaard, quien examinó detalladamente el problema de las relaciones entre lo ético y lo estético y consideraba a ambos como dos caminos completamente distintos (esta misma cuestión, que fue objeto de constantes preocupaciones por parte de los más importantes poetas rusos, se examina en numerosos artículos de Blok, en cuyos diarios se cita a Kierkegaard con este motivo, y en el mejor artículo de Tsvetáieva «El arte a la luz de la consciencia») (p. 305).

73. «*A través de la consciencia penetramos en el inconsciente...*» — El problema de la correlación entre lo consciente y lo inconsciente en su aplicación al arte y a otras clases de actividad creadora en el hombre, se estudia con particular atención en relación con los primeros intentos de investigación cibernética de la creación artística, *cf.* nota 29. En los trabajos del propio Vigotski escritos después de esta monografía, este mismo problema se estudia sobre la base del material del lenguaje natural y de otras formas de actividad psíquica superior, las cuales en una etapa determinada se automatizan (deviniendo inconscientes) y posteriormente pueden conscienciarse (es decir, se crea la posibilidad de controlar estos programas inconscientes de comportamiento), *cf.*: L. S. Vigotski, *Razvitiye .visshij psijicheskij funktsii* [Desarrollo de las funciones psíquicas superiores], Moscú, 1960 (p. 314).

74. «*...el arte en el niño...*» — El problema de la psicología creadora del niño y del lenguaje infantil pasó a ocupar el centro de la atención de Vigotski durante los años 20 y 30. Ésta es precisamente la rama de la ciencia, en la cual escribió las obras que le dieron fama mundial, *cf.* en particular: L. S. Vigotski, *Mishleniye y rech'. — Izbranniye psijologuicheskiye issledovaniya* [Pensamiento y lenguaje. — Obras psicológicas escogidas], Moscú, 1956 (p. 315).

75. «*Sin un arte nuevo, no habrá un hombre nuevo.*» — Algunos de los trabajos posteriores de Vigotski dedicados al papel de los signos en el control del comportamiento, suponen un desarrollo del programa de investigaciones esbozado en las últimas frases del libro (p. 317).

ANEXO

I. Bunin

ALIENTO APACIBLE

En el cementerio, clavada en la arcilla fresca del túmulo, hay una cruz de roble nueva, fuerte, pesada, pulida, con un aspecto que la hace agradable a la vista.

Es abril, pero los días son grises; los monumentos del cementerio —espacioso, un verdadero cementerio de provincias— se distinguen hasta lo lejos a través de los árboles desnudos, y el frío viento tintinea y tintinea en la corona de porcelana que hay al pie de la cruz.

Incrustado en la cruz hay un medallón de bronce bastante grande, y en el medallón, la fotografía de una encantadora y elegante alumna de gimnasio de ojos alegres y sorprendentemente vivos.

Es Olia Meschérskaia.

De niña, en nada se distinguía de la ruidosa muchedumbre de vestidos marrones que, disonante y joven, zumbaba en pasillos y clases. ¿Qué más podríamos decir de ella, aparte de que era una niña linda, rica y feliz, que era capaz, pero traviesa y despreocupada de los sermones de su preceptora? Después empezó a florecer, a desarrollarse a ojos vistas. A los catorce años, con un fino talle y unas piernas esbeltas, quedaron bien dibujados los pechos y todas esas formas, cuyo encanto no ha sabido expresar la palabra humana; a los quince, ya tenía fama de ser hermosa. ¡Con qué esmero se peinaban algunas de sus amigas, qué pulcritud la suya, cómo cuidaban sus gestos comedidos! Mientras que ella no temía nada, ni las manos manchadas de tinta, ni el rostro sonrojado, ni los cabellos en desorden, ni mostrar la rodilla cuando caía al correr. Sin esfuerzo ni preocupación

alguna por su parte, casi imperceptiblemente, adquirió aquello que la distinguía del resto del gimnasio: la gracia, la elegancia, la agilidad, el brillo sereno e inteligente de sus ojos. Nadie bailaba como Olia Meschérskaia, nadie patinaba como ella, nadie era tan cortejada en los bailes y, por alguna razón, a nadie querían tanto las alumnas de los cursos inferiores. Imperceptiblemente se convirtió en una muchacha e imperceptiblemente alcanzó la fama en el gimnasio, y ya empezaron a correr rumores de su frivolidad, de que no podía vivir sin admiradores, de que el estudiante Shenshin estaba locamente enamorado de ella y que ella al parecer también le quería, pero que era tan versátil en el trato con el muchacho que éste había intentado suicidarse.

El último invierno, Olia Meschérskaia estaba loca de alegría, según se decía en el gimnasio. Hacía un invierno de nieve, de sol y de frío, el sol se ponía muy pronto tras el alto abetal del parque, blanco de la nieve, pero invariablemente luminoso, prometiendo buen tiempo, frío y sol, un paseo por la calle de la Catedral, patinaje en el parque de la ciudad, una tarde rosada, música y esa muchedumbre que se deslizaba por todas las partes y en la cual Olia Meschérskaia parecía la más elegante, la más despreocupada, la más feliz. Y un día, durante el gran recreo, cuando correteaba como un torbellino por la sala de reuniones, perseguida por las alumnas del primer grado que gritaban dichosas tras ella, la llamaron al despacho de la directora. Se detuvo de golpe, aspiró profundamente, con un gesto rápido y habitual se arregló los cabellos, tiró hacia los hombros las puntas del delantal y, la mirada resplandeciente, subió corriendo las escaleras. La directora, menuda, todavía joven pero con el pelo blanco, hacía punto tranquilamente, sentada tras la mesa del escritorio, bajo el retrato del zar.

—Buenos días, *mlle.* Meschérskaia —dijo en francés, sin levantar la cabeza de la labor—. Por desgracia, no es la primera vez que me veo obligada a llamarla para hablarle de su conducta.

—La escucho, *madame* —dijo Meschérskaia, acercándose a la mesa, la mirada viva y serena, pero el rostro inexpresivo, e hizo una reverencia con aquella gracia y soltura que sólo ella poseía.

—No va a saber escucharme, por desgracia ya me he convencido de ello —dijo la directora, y tiró del hilo, haciendo rodar por el suelo barnizado el ovillo que Meschérskaia observaba con curiosidad; levantó la vista—: No voy a repetirme, no pienso extenderme.

A Meschérskaia le gustaba mucho aquel despacho, extraordinariamente pulcro y espacioso que, en los días fríos, respiraba agradablemente el calor de la resplandeciente estufa holandesa y la frescura del muguete sobre el escritorio. Miró al joven zar pintado de cuerpo entero en medio de una

brillante sala, la raya derecha en los cabellos lechosos, cuidadosamente ondulados de la directora, y callaba expectante.

—Usted ya no es una niña —dijo la directora con aire significativo, quien empezaba a irritarse para sus adentros.

—Sí, *madame* —dijo con sencillez, casi con alegría Meschérskaia.

—Pero tampoco es una mujer —dijo con aire aún más significativo la directora, y su rostro mate se sonrosó ligeramente—. Ante todo, ¿qué peinado es ese? ¡Es un peinado de mujer!

—Yo no tengo la culpa, *madame,* de poseer un bonito pelo —respondió Meschérskaia y rozó apenas con ambas manos su cabeza bien peinada.

—¡Ah, con que no tiene la culpa! —dijo la directora—. ¡No tiene la culpa de ese peinado, de esas peinetas caras, de arruinar a sus padres comprándose zapatos de veinte rublos! Pero le repito, usted olvida por completo que sigue siendo una escolar...

Y entonces Meschérskaia, sin perder la calma, con la misma sencillez, la interumpió amablemente:

—Perdone, *madame,* en eso usted se equivoca, soy una mujer. ¿Y sabe usted quién es el culpable? Pues el vecino y amigo de papá, por otra parte hermano de usted, Alexei Mijailovich Maliutin. Sucedió el verano pasado en el campo...

Y un mes después de esta conversación, un oficial de cosacos, feo y de aspecto plebeyo, que nada tenía en común con el mundo al que pertenecía Olia Meschérskaia, la mató a tiros en el andén de la estación, en medio de la multitud que acababa de llegar en el tren. Y la increíble confesión con que Olia Meschérskaia había dejado atónita a la directora, se confirmó: el oficial declaró al juez que la muchacha le había cautivado, que mantenía una relación con él, que le había prometido ser su mujer y que en la estación, el día del asesinato, cuando le despedía a Novocherkassk, le había dicho de pronto que ni le había pasado por la cabeza quererle, que todas aquellas conversaciones acerca del matrimonio no habían sido más que una burla, y le había dado a leer una página de su diario donde se hablaba de Maliutin.

—Leí aquellas líneas, salí al andén, donde ella paseaba mientras esperaba a que yo acabase de leer, y la maté —dijo el oficial—. El diario se quedó en el bolsillo de mi capote, vea usted lo que está escrito el diez de julio del año pasado.

Y el juez de instrucción leyó aproximadamente lo siguiente:

«Son más de la una de la noche. Me he quedado dormida inmediatamente, pero en seguida me he despertado... ¡Hoy me he convertido en una mujer! Papá, mamá y Tolia se han ido a la ciudad, y yo me he quedado sola. ¡Era tan feliz por estar sola que no sabría expresarlo! Esta mañana he

paseado por el jardín, por el campo, he estado en el bosque, tenía la impresión de hallarme sola en el mundo, y lo he pasado tan bien como nunca lo había hecho en la vida. He comido sola, después he estado más de una hora tocando, y bajo los efectos de la música, tenía la impresión de que viviría eternamente y de que sería tan feliz como no lo ha sido nadie. Después me he quedado dormida en el despacho de papá; a las cuatro me ha despertado Katia para decirme que había llegado Alexei Mijailovich. Su visita me ha alegrado mucho, me agradaba la idea de recibirle y distraerle. Ha venido en un tronco de *viatkas* *, muy bonitos, que han permanecido todo el tiempo en el porche; pero él se quedó porque llovía y esperaba que para la tarde estuviera seco el camino. Ha sentido mucho no haber encontrado a papá, ha estado muy animado y se ha comportado conmigo como un caballero, diciéndome en broma repetidas veces que está enamorado de mí. Durante el paseo por el jardín, antes del té, hacía otra vez un tiempo hermoso, el sol brillaba a través del jardín mojado, y él me llevaba del brazo y me decía que éramos Fausto y Margarita. Tiene cincuenta y seis años, pero todavía es muy guapo y siempre va muy bien vestido —lo único que no me ha gustado es que haya venido con capa—, huele a colonia inglesa y tiene unos ojos todavía jóvenes, negros, y una barba elegantemente partida en dos, completamente plateada. Tomé el té en la galería acristalada, yo no me sentía muy bien y me he recostado en el canapé, él ha estado fumando, después se ha sentado conmigo, ha empezado otra vez a decirme cumplidos, después a mirar y a besarme la mano. Me he cubierto el rostro con un pañuelo de seda, y él me ha besado varias veces en los labios a través del pañuelo... No comprendo cómo ha podido ocurrir, debía estar loca, jamás había podido pensar que yo fuera así. No me queda más que una salida... Me produce tal repugnancia que creo que no podré sobrevivir a esto...»

Estos días de abril la ciudad se ha limpiado, y las piedras se han tornado más blancas; resulta agradable y fácil andar por ellas. Todos los domingos, después de la misa, por la calle de la Catedral que conduce a las afueras, se dirige una mujer menuda vestida de luto, con guantes negros de cabritilla y una sombrilla con empuñadura de madera negra. Pasa junto al patio de los bomberos, atraviesa la sucia plaza donde abundan las herrerías cubiertas de hollín y donde sopla más fresco el aire de los campos; más adelante, entre el monasterio y la cárcel, blanquea nubosa la bóveda celeste y se divisa el grisáceo campo primaveral, y después, cuando se avanza entre los charcos que hay junto a los muros del monasterio y se tuerce hacia la izquierda, se descubre un amplio jardín cercado con una valla

* *Viatka* — raza de caballos de esta región de Rusia. (*N. del T.*)

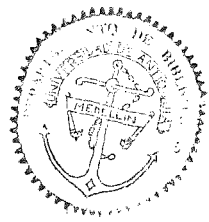
blanca, sobre cuya puerta está representada la Asunción de la Virgen. La pequeña mujer se santigua con gestos menudos y se dirige con pasos acostumbrados por el paseo central. Llega hasta el banco que hay junto a la cruz de roble y permanece allí sentada, al frío y al viento primaveral, una, dos horas, hasta que se le quedan los pies helados en los ligeros botines y las manos, en los guantes de cabritilla. Mientras escucha a los pájaros primaverales que cantan dulcemente incluso con el frío, mientras escucha el tintineo del viento en la corona de porcelana, piensa a veces que hubiera dado media vida con tal de no tener ante sus ojos aquella corona de porcelana. El pensar que Olia Meschérskaia está enterrada en aquella arcilla la sume en un estado de asombro rayano en el aturdimiento: ¿cómo relacionar ese túmulo arcilloso y esa cruz de roble con aquella muchacha de dieciséis años que tan sólo hace dos meses estaba llena de vida, de encanto, de alegría? ¿Es posible que se halle allí aquella, cuyos ojos miraban inmortales desde el medallón de bronce? ¿Y cómo relacionar esa limpia mirada con todo lo horrendo que ahora está ligado al nombre de Olia Meschérskaia? Pero en el fondo de su alma la pequeña mujer es feliz como todos los enamorados o en general como todas las personas fieles a una pasión ardiente.

Esta mujer es la preceptora de Olia Meschérskaia, una soltera que ha rebasado ya los treinta, que vive desde hace mucho gracias a alguna fantasía que sustituye en ella a la vida auténtica. Al principio, esta fantasía se encarnaba en la figura de su hermano, un pobre y nada notable alférez, a cuyo futuro, que a ella por alguna razón se le antojaba brillante, ligó su alma, y vivía en un estado de singular espera convencida de que su suerte cambiaría milagrosamente gracias a él. Después, cuando le mataron en Mukden, intentó convencerse a sí misma de que ella, para su gran suerte, no era como las demás, que en lugar de belleza y feminidad, poseía inteligencia y elevados intereses, que ella era una intelectual. La muerte de Olia Meschérskaia prendió en ella como un nuevo sueño. Ahora Olia Meschérskaia se ha convertido en el objeto de sus pensamientos obsesivos, de su admiración y de sus alegrías. Visita su tumba todos los días de fiesta —la costumbre de ir al cementerio la adquirió después de la muerte de su hermano— y se pasa las horas sin quitar la vista de la cruz de roble, recordando la pálida carita de Olia en el ataúd, rodeada de flores, y recordando también una conversación que sorprendió un día: en cierta ocasión, durante el recreo, mientras paseaba por el parque del gimnasio, Olia Meschérskaia decía precipitadamente a su mejor amiga, la alta y gruesa Subbótina:

—En un libro de papá —él tiene muchos libros viejos divertidos— he leído cómo debe ser la belleza de una mujer... Te imaginas, dice tantas

cosas que es imposible recordarlas todas: ojos negros de alquitrán hirviente —de verdad, dice así, de alquitrán hirviente—, cejas negras como la noche, tez suavemente sonrosada, talle fino, brazos más largos de lo corriente —¿te das cuenta?, ¡más largos de lo corriente!—, pie pequeño, pecho moderadamente grande, pantorrillas bien redondeadas, rodillas de color del interior de la concha, hombros inclinados, pero altos —muchas cosas me las he aprendido de memoria, son tan ciertas—, pero lo principal, ¿sabes qué es? ¡El aliento apacible! Y yo lo tengo, escucha cómo respiro, ¿verdad que lo tengo?

Ahora este aliento apacible se ha expandido por el mundo, en este cielo nuboso, en este frío viento primaveral...



LA TRAGEDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DE DINAMARCA, DE W. SHAKESPEARE

Palabras, palabras, palabras...
«Hamlet», II, 2

...Lo demás es silencio.
«Hamlet», V, 2

PREFACIO

Se han escrito tantos libros sobre *Hamlet,* existe una literatura en casi todos los idiomas tan amplia sobre el tema, le han consagrado tantos análisis críticos, tantos estudios filosóficos, científicos (psicológicos, históricos, jurídicos, psiquiátricos, etc.), que la tragedia de Shakespeare se pierde decididamente en el ilimitado mar de interpretaciones que la rodean. Por este motivo, toda obra nueva dedicada a este tema exige unas explicaciones previas que indiquen tanto los objetivos trazados, como el objeto propio de la investigación.

La obra de arte, como cualquier otro fenómeno, puede estudiarse desde los más diversos puntos de vista; admite un número ilimitado de interpretaciones, de enfoques, cuya riqueza inagotable representa una garantía de su valor imperecedero. Por eso se nos antojan estériles las discusiones que entablan entre sí las diversas escuelas y corrientes. Las críticas histórica, social, filosófica, estética, etc., no se excluyen unas a otras, ya que enfocan el objeto de su investigación desde distintos puntos de vista, estudian en lo mismo, lo distinto. Por eso, el problema no consiste en saber cuál de estas escuelas se acerca más a la verdad y debe por consiguiente dominar enteramente la crítica, sino en hallar la manera de demarcar sus dominios, en los cuales —cada una en el suyo— puedan encontrar su justificación, su *raison d'être. Hamlet* ha sido objeto de las más variadas interpretaciones, incluidas las psiquiátricas y jurídicas. Y desde luego, en planos completamente distintos, que a menudo no llegan a intersectarse, se hallan otras investigaciones que estudian la actitud del autor hacia la obra, la fecha en que fue escrita, su significado filosófico, méritos dramáticos, etc. Naturalmente, para poder decir algo propio, una palabra nueva dentro de la crítica filosófica o histórica «científica», es preciso poseer una gran erudición, conocer todo lo que se ha escrito o dicho al respecto. En este caso, en el camino de la nueva investigación se interponen pesados volúmenes en trabajos

eruditos, como ocurre con cualquier otra investigación científica. Pero existe un dominio de la crítica artística —dominio que depende tan sólo indirectamente de todo esto— el dominio de la creación inmediata, no científica, de la crítica subjetiva, al que pertenece lo que sigue.

Esta crítica no se sostiene mediante el conocimiento científico o el pensamiento filosófico, sino que lo hace a través de la impresión artística directa. Se trata de una crítica abiertamente subjetiva, sin pretensiones, la crítica de lector. Este tipo de crítica posee sus propios fines, sus leyes, desgraciadamente mal asimiladas todavía, por lo cual ha sido a menudo objeto de ataques injustos. Debido a que las líneas que siguen pertenecen a este género de crítica, creemos necesario detenernos con más detalle en sus condiciones peculiares. Consideramos esto tanto más importante, cuanto que la abundancia y variedad de estratificaciones en los estudios críticos de la gran tragedia crea la necesidad imperiosa de «delimitarse», con el fin de trazar con precisión el camino a la comprensión de nuestra exégesis de la tragedia de Shakespeare.

Ante todo, la crítica subjetiva, la crítica de lector, es una crítica abiertamente «diletante». De aquí se infieren las tres peculiaridades más importantes y esenciales que la distinguen de todas las demás: su actitud hacia el autor, hacia otras interpretaciones críticas de la obra, y, por último, hacia el propio objeto de investigación.

En primer lugar, este género de críticas no se siente ligada a la personalidad del autor de la obra en cuestión. A esta crítica, «le es absolutamente indiferente cuál era el nombre del autor de *Hamlet,* Shakespeare o Bacon: ello no cambia nada en la obra» (v. 6; 131). La obra de arte, una vez creada, se desprende de su creador; ya no existe sin el lector; no es más que una posibilidad que el lector realiza. En la variedad inagotable de la obra simbólica, es decir de toda obra verdaderamente artística, se halla la fuente de sus numerosas comprensiones e interpretaciones. Y la interpretación que ofrece el autor no es más que una de las muchas posibles y a nada obliga. «Por lo común —dice Aijenvald— el escritor no es el mejor lector de sus obras. No siempre sabe traducirse a sí mismo del lenguaje de la poesía al lenguaje de la prosa. Los comentarios a sus propios textos literarios suelen ser superficiales y poco perspicaces. No suele conocer la profundidad de sus creaciones ni comprender lo que ha creado. En él, lo irracional es más importante y considerable que lo racional. Sus páginas ofrecen a veces al crítico revelaciones que el propio autor no había imaginado (6, p. 8). Por eso el crítico no se informa de si el escritor podía, por su situación histórica y social y como individuo concreto (si se puede expresar así, biográficamente), poseer las opiniones que le atribuye. Todo ello supone un obstáculo para la crítica que considera, en palabras de Gorn-

feld, «que el significado de toda obra de arte está concentrado en su idea. En ella se encuentra su contenido, en ella se halla su justificación. Ella constituye su esencia, su única esencia, naturalmente, puesto que no puede haber dos esencias. Esta idea única se ha buscado y hallado; su búsqueda se ha considerado como tarea de críticos y lectores. Interpretar una obra, comprenderla significaba hallar esa idea... Cuando se pregunta '¿qué expresa la obra, qué ha querido decir con ella el autor?', evidentemente se supone que, primero, puede ofrecerse una fórmula que exprese de manera lógica y racional la idea fundamental de la obra y, segundo, que esta fórmula quien mejor la conoce es el propio autor... ¿Puede ponerse en tela de juicio ese significado único de la obra, su idea única?» (*cf.* 52).

La respuesta negativa supondrá desde luego una perogrullada. Toda obra de arte es simbólica, y la variedad de interpretaciones que ofrece es infinita [76]. No existe una idea única, ni puede darse una fórmula que penetre en todo y lo una. «En el caso elemental de la fábula —dice Gornfeld—, Potebniá ha demostrado que las interpretaciones y aplicaciones de la obra de arte pueden ser variadas y equitativas. Si la fábula es una obra de arte, la moraleja del autor no es obligatoria para nosotros, ya que no es más que una de las posibles conclusiones» (*cf.* 52). Me permito citar un ejemplo. Todos conocen la excelente fábula de Jemnitser «El Metafísico» y su moraleja superficial. Resulta que la fábula no se burla de los soñadores, como diría un manual escolar y como lo hace el propio autor. El círculo de soñadores reunidos en casa de Fausto (en *Las noches rusas* de V. F. Odoievski [77]) opina de otro modo. La interpretación de Rostislav es mucho más profunda e interesante que la del autor: «Jemnitser, a pesar de todo su talento, fue en esta fábula el eco servil de la filosofía descarada de su época... En esta fábula el personaje que merece el respeto es precisamente el Metafísico que no vio el hoyo bajo sus pies y, hundido en él hasta el cuello, pregunta por la máquina para salvar a los que perecen y se interroga acerca de qué es el tiempo» (97, pp. 41-42). ¿Y no sufre un destino semejante Don Quijote, el Caballero de la Triste Figura, ridiculizado por el autor y admirado por la humanidad? Los ejemplos podrían prolongarse hasta el infinito. Sócrates: «Fui a ver a los poetas y les pregunté qué habían querido decir. Y casi todos los allí presentes podrían haber explicado mejor lo que habían creado los poetas, que ellos mismos. No crean lo que crean gracias a la sabiduría, sino gracias a un don innato y en estado de exaltación, como los adivinos y los profetas» (citado por 147). Goethe negaba haber deseado conferir una idea única a sus obras, etc. Potebniá dice al respecto: «El oyente puede entender mejor que el que habla lo que aparece oculto tras la palabra, y el lector puede alcanzar mejor que el propio poeta la 'idea' de su obra. La esencia, la fuerza de la obra reside no en

lo que el autor entendió como tal, sino en la manera en que actúa sobre el lector o espectador, por consiguiente, en su posible e inagotable contenido». Si la obra de arte no posee una idea única, entonces todas las ideas que se le atribuyan serán igualmente válidas. «La consecuencia más inmediata y necesaria de la irracionalidad de la obra de arte es la validez de sus diversas interpretaciones» (Gornfeld). Por ello, el crítico puede crear su propia interpretación, sin preocuparse de «refutar» necesariamente todas las anteriores. Al presentar su exégesis como una de las posibles, el crítico se esfuerza por afirmarla como tal, afirmar su posibilidad, sin pretender que sea única y exclusiva y sin dedicarse por lo tanto a la crítica de los críticos.

Esta es la actitud de la crítica «de lector» respecto al autor y a los otros intérpretes de la obra. Queda por aclarar lo más importante, su actitud hacia la obra. La obra literaria no existe sin el lector, éste la reproduce, la recrea, la revela. «...Al escritor lo crea el lector... No hay escritor sin lector» (Aijenvald). «Ser Shakespeare y ser lector de Shakespeare son fenómenos infinitamente distintos en cuanto a grado, pero totalmente homogéneos por su esencia», dice Aijenvald, interpretando a Oscar Wilde (7, p. 223). Lo mismo el crítico: «...los conceptos *crítico* y *lector* son interiormente sinónimos... Percibir al escritor supone hasta cierto punto reproducirlo... Si el lector no es en su fuero interno un artista, no entenderá nada del autor. La poesía es para los poetas. Para el sordo la palabra es muda. Por suerte, todos somos poetas, en potencia. Y sólo por eso es posible la literatura... El papel del crítico-lector consiste esencialmente en percibir y reproducir en su alma una obra ajena» (6, p. 10). Por consiguiente, si «todo nuevo lector de *Hamlet* es como un nuevo autor de la obra» (Gornfeld), si «yo tengo mi Hamlet y no el Hamlet de Shakespeare», si «cada generación tiene su Hamlet, cada lector tiene el suyo», en tal caso no puede plantearse el problema acerca de la validez de la interpretación, acerca de la semejanza entre mi Hamlet y el Hamlet de Shakespeare. «Un actor pequeño, un crítico cualquiera lo interpretan en la mayoría de los casos no de una manera equivocada, sino mísera, pobre, falta de contenido» (Gornfeld). De este hecho fundamental en la actitud del lector-crítico respecto al objeto de su investigación (lo recrea; es una especie de autor nuevo; se acerca a él no desde fuera, sino desde dentro; se halla siempre en su círculo mágico, en su esfera) se infieren dos restricciones muy importantes a dos de las tesis establecidas anteriormente (la actitud hacia el autor y hacia otros intérpretes de la obra dada). Si, por un lado, el crítico no se siente ligado a nada dentro de la esfera de la obra en cuestión —ni a las opiniones del autor, ni a las de otros críticos—, por otro lado, se halla totalmente ligado a la obra; si su opinión subjetiva (su impresión) no está

objetivamente ligada a nada, sí le ata a él. Debe hallarse constantemente dentro de la esfera de la obra, sin abandonarla ni un momento, y de aquí se deduce: primero, que su interpretación debe ser una verdadera interpretación de la obra dada y no algo escrito con motivo de ella; en este sentido, se halla ligado al autor, pero no «biográficamente», sino en la medida en que se reflejó dentro de los límites de su obra, o para expresarlo se halla ligado al texto del autor [78]; segundo, que debe mantener su opinión hasta el final y no componerla de fragmentos y compilaciones de juicios ajenos: aún reconociendo *objetivamente* la libertad y validez de todas las interpretaciones, *subjetivamente* sólo debe tener en cuenta la suya como única (para él) verdadera. A. Gornfeld formula esto de la siguiente manera: «El verdadero artista no siente necesidad de tener esta clase de lectores; los teme... Valora tanto al lector pensante, cuanto le perjudica el lector inventor. (Una observación por mi parte: ¿no hay en «Hamlet» una serie de indicaciones a los actores contra las «morcillas»?)... En la libertad de intelección de la verdad encarnada en la obra de arte sucede como en la libertad religiosa: por muy tolerante que sea uno, por mucho que respete la variedad de opiniones en materia religiosa, si es creyente tendrá que pensar que es en su propia religión donde la verdad aparece encarnada de forma más completa. Y por mucho que comprenda que pueden existir diversos puntos de vista sobre la obra de arte, siempre considerará que el suyo es el único correcto... Sin un cierto fanatismo es imposible hallar, defender, y encarnar una verdad... Desde una cierta distancia, podemos de una forma puramente teórica, yo diría, racional, reconocer que no existe el Hamlet de Shakespeare, que existe el mío, el tuyo, el de Börne, el de Gervinus, el de Barnay, el de Rossi, el de Mounet-Sully, y que todos ellos son igualmente válidos; unos nos gustan más, otros menos, pero todos son ciertos. Pero este es un punto de vista puramente racional: para el entusiasmo creador es nefasto. El crítico o el artista que crea su propio Hamlet debe ser un fanático. *Mi* Hamlet es una verdad absoluta, no hay ni puede haber otro; únicamente en un estado de ánimo semejante es posible crear algo propio» (Gornfeld). Tan sólo una persona absolutamente irreligiosa puede ser absolutamente tolerante; para el creyente, para el hombre de fe, la tolerancia religiosa es un deber simplemente externo; interiormente, es perjudicial para él. Lo mismo le sucede al crítico: el que tenga que decir algo suyo, una palabra nueva, el que pretenda crear su propio Hamlet, puede ser tolerante únicamente de una manera objetiva, en el prólogo, pero no en las páginas de su trabajo. Nos queda señalar dos consecuencias que se derivan de nuestro punto de vista respecto a las tareas del crítico-lector, a pesar de que esta introducción a las notas de lector se ha extendido, en contra de todos los cálculos, de modo excesivo.

Ante todo, este tipo de crítica parte de la tácita premisa respecto al valor absoluto de la obra en cuestión. Ella no recurre a obras no artísticas: desenmascarar semejantes obras es asunto de la «crítica a la inversa», de la crítica publicística. Por consiguiente, esta crítica examina la creación del escritor a través del prisma de su alma, sin establecer valoraciones comparativas; para ella, la obra existe fuera del tiempo y del espacio, sólo toma de ésta su «reacción ante la eternidad» (Aijenvald). En la inmensa escala de valoraciones de Hamlet, de Goethe a Tolstoi y Nietzsche: «Considerar *Hamlet* como la cumbre del espíritu humano, me parece tener una opinión modesta acerca de las cumbres y del espíritu. Ante todo, se trata de una obra malograda: el autor me lo hubiera reconocido con risa si yo se lo hubiere dicho a la cara», del reconocimiento como la *primera* creación artística a la negación de todo valor artístico en ella, esta crítica permanece siempre al nivel de valoraciones máximas, absolutas y repite junto con Wilhelm Meister (sin compartir su interpretación, pero coincidiendo con él en la apreciación): Estoy muy lejos de criticar el plano de esta obra, me inclino más bien por pensar que no se ha creado jamás obra superior a ésta; sí, efectivamente, no se ha creado» (cit. por 37). Esta crítica no conoce ni establece otras valoraciones. *La haute critique a son point de depart dans.*

De todo lo dicho anteriormente se infiere con suficiente claridad que la crítica «de lector» no considera que su objetivo es *interpretar* la obra. Interpretarla significa agotarla, y para ello no vale la pena seguir leyéndola. Al reconocer el carácter irracional de la obra de arte, el crítico no pretende explicarla. «...la crítica elevada —dice O. Wilde— trata al Arte como un medio no de expresión, sino de impresión...» Puede ser un verdadero intérprete «cuando le plazca. Puede pasar de su impresión sintética de conjunto de la obra a un análisis o a una exposición de la obra misma... Su finalidad no será siempre, sin embargo, la de explicar la obra de arte. Intentará más bien adensar su misterio, levantar alrededor de ella y de su autor esa niebla prodigiosa, dilecta a los dioses y a sus adoradores a un mismo tiempo» (154, p. 938). El crítico puede decir con palabras de Apollon Grigóriev: «Oscura es mi teoría, lector, ¿no es verdad? Corresponde al objeto» (*cf.* 56). Si le asiste la razón a Goethe, cuando afirma que «cuanto más inaccesible es la obra a la razón, tanto más elevada es» (citado por 52), entonces explicarlo, hacerlo más accesible a la razón, significa rebajarlo. O. Wilde dice: «Hay dos maneras de no amar el arte... Una consiste en no amarle. La otra, en amarle razonablemente» (157, p. 954). «Su único objetivo (del crítico elevado) es el de escribir sus propias impresiones» (154, p. 933). Partiendo de esto, se puede dividir esta crítica en dos tipos: primero, el crítico artista, el crítico creador, el cual recrea las obras de arte.

El otro tipo es el del crítico-lector quien se contenta con ser poeta *en silencio* («Feliz, quien fue poeta en silencio»). Sus observaciones son simplemente las de un lector y no poseen el valor de creación autónoma. El crítico, en grado mayor que nadie, experimenta en el proceso de su trabajo «el tormento de la palabra», aunque creo que jamás un crítico se haya quejado de esta circunstancia considerando que su deber era saber expresarse de una manera clara, interpretar, completar y explicar todo lo que el autor no llegó a decir, a revelar. Pues si es verdad que «el pensamiento expresado es una mentira» (Tiútchev), sí es verdad que el pensamiento... se torna opaco, al pasar por la expresión, como dice V. F. Odoievski en las *Noches rusas* (excelente libro, todo él basado en esta idea), entonces no existen palabras capaces de expresar esa «sensación estremecida» que supone la única comprensión auténtica de la obra de arte, como decía Tieck (citado por 133). Con toda razón James incluye esta clase de sensaciones entre la vivencia mística, cuyo atributo fundamental es, en su opinión, su calidad de indecible. «Muchos —dice— recordarán probablemente la honda impresión que nos causaban de jóvenes ciertos pasajes de obras literarias: se nos antojaban unas puertas enigmáticas, por las cuales penetraba en nuestro corazón, colmándolo de emoción, el misterio de la vida y todo su dolor... Todo el valor de la poesía lírica y de la música reside en el desarrollo de esas vagas lejanías de la vida más allá de nuestra existencia individual, emocionantes, cautivadoras, eternamente inalcanzables. Según poseamos esa intuición de lo místico o la hayamos perdido, existen o no existen para nosotros las eternas revelaciones del arte» (68, p. 371). Todo esto es válido no sólo para la música y la poesía lírica, sino asimismo para la tragedia. Si la tragedia, según Schopenhauer, es el género supremo de la poesía: «...Se considera con razón la tragedia como el género poético más elevado» (11, p. 48), entonces puede hablarse del sentimiento específico de lo trágico, de la capacidad mística de percepción de la tragedia. No en vano habla Nietzsche acerca de un conocimiento trágico especial: cuando la ciencia llega a sus límites, cuando «la lógica se enreda alrededor de él mismo como una serpiente que se muerde la cola, surge ante él la forma del nuevo conocimiento, el 'conocimiento trágico', cuyo sólo aspecto es imposible de soportar sin la protección y ayuda del arte» (95, p. 83). Esa «consciencia trágica» a la que apela el profesor Zelinski en su prólogo a la traducción de Sófocles, se revela imprescindible para la percepción de la tragedia. Apollon Grigóriev se refiere a lo trágico como a «una cierta revelación, como la confirmación de nuestra fe interior», al «alma trágica». «Dios sabe qué es eso... Quizá sea eso que llamamos hálito... Una especie de hálito, de respiración agitada...» (55, p. 37). El crítico no alcanza a comprender ese carácter inasible del hálito trágico, el cual presupone la verdadera

percepción de la tragedia. Este es, en opinión de Viacheslav Ivanov, el verdadero atributo de la obra simbólica: «El símbolo es verdaderamente tal, únicamente cuando se revela inagotable e ilimitado en su valor, cuando profiere en su lenguaje recóndito (hierático y mágico), de la alusión y de la sugestión, algo innominable, inadecuado a la palabra externa. Es polifacético, polisemántico y siempre oscuro en lo más profundo... Es una formación orgánica, como el cristal. Es incluso una especie de mónada y en ello se distingue del complejo y descomponible contenido de la alegoría, el apólogo o la parábola... Los símbolos son indecibles, e inexplicables, y nos sentimos impotentes ante su oculto significado total» (64, p. 62).

James habla de la intuición de lo místico. Nietzsche, del conocimiento trágico. A todo esto le debe corresponder una expresión distinta, una dicción diferente, otro lenguaje. Lo místico es inexpresable, lo trágico es indecible. «Los placeres son inexplicables»: estas palabras de Pushkin expresan maravillosamente el goce estético producido por la obra de arte. El crítico creador, el crítico artista vence «el tormento de la palabra», el tormento de vivencias intransmisibles y los demás tormentos de la creación; crea lo grande, mediante la alegoría, mediante el empleo peculiar de las palabras, mediante su simbolismo; al igual que el poeta, en el impulso creador, supera lo indecible, lo inexpresable de su palabra interior. El crítico lector se queda siempre sin palabras para expresar «el placer inexpresable», inalcanzable. Y repetirá siempre junto con Sully-Prudhomme: «Le he transmitido mi poesía, y se ha convertido en extraño para mi corazón: mis verdaderos versos no los leerán nunca» (citado por 51). Esta clase de crítico no crea, habla. En las *Noches rusas* se dice al respecto: «¿Usted desea que le enseñen la verdad? ¿Conoce un gran secreto? ¡La verdad no se transmite! Investigue primero el significado de la palabra *hablar*. Yo, al menos, estoy convencido de que hablar no representa otra cosa que suscitar en el oyente su propia palabra interior» (97, p. 43). El crítico artista puede suscitar directamente mediante su obra esa «palabra interior»; el crítico lector carece de ese don, entre su impresión y la «palabra interior» de su lector se encuentra la palabra exterior que él no domina. Por eso, sus observaciones no poseen la realidad de una creación autónoma sin objeto de investigación. Son como notas, por las que se puede leer la obra, pero que al margen de la lectura, independientemente de ella, no existen.

Todos estos razonamientos acerca de la crítica, aparentemente abstractos y teóricos, y que hemos citado de una manera caótica, no los hemos expuesto para expresar nuestra *profession de foi,* pues para ello serían insuficientes y totalmente superfluos. Nos han parecido necesarios *precisamente* como premisas aisladas de carácter teórico (y no como una

exposición sistemática de opiniones) *precisamente* para las líneas que siguen y *precisamente* para *Hamlet*. Ello explica su fragmentación y, quizá, su aparente y externo desorden; pero esto mismo, creemos, justifica su aparición, ya que su finalidad es ahorrar al lector la lectura de unos materiales históricos y filosóficos, infinitamente más voluminosos, con los que habitualmente se llenan los *primeros tomos* de las investigaciones sobre *Hamlet*.

Ya no nos queda, al pasar de las tesis generales a las condiciones particulares de este trabajo, más que destacar la influencia considerable que han ejercido algunas de estas tesis en el curso de la investigación, y decir dos palabras acerca de sus procedimientos técnicos.

Los supuestos fundamentales de la crítica de lector, sus postulados apriorísticos, de los que hemos hablado más arriba, condicionan de un modo completamente nuevo la investigación sobre *Hamlet*. El dilettantismo de esta crítica permite dejar de lado todo el problema científico histórico (época de aparición, fuentes, autor, influencias, etc., de la obra), todo el problema biográfico de su creador (la cuestión Shakespeare-Bacon, etc.) y, por último, toda la literatura de carácter puramente crítico que sobre ella existe. Sólo una cosa se exige del crítico: el conocimiento del texto de la tragedia. De este modo, se crean unas condiciones para la investigación completamente distintas: ésta se encuentra circunscrita íntegra y exclusivamente a la esfera de la tragedia y, aún más, a una determinada interpretación de la misma. En su proyección a las técnicas de investigación ello significa: no tiene que resolver ningún problema planteado desde fuera. Debemos, sin embargo, hacer una salvedad en este caso particular, ya que en él el problema de Hamlet se plantea en un plano opuesto (es decir, relacionado por lo tanto mediante esta contraposición) a aquel en que habitualmente se resuelve esta cuestión. El lector observará que también nosotros planteamos el problema de la falta de voluntad de Hamlet, pero que le damos un enfoque distinto. A ello es preciso añadir que *Hamlet* pertenece a ese número reducido de obras, en las cuales la propia fábula, el desarrollo de la acción, y la relación de escenas, exigen una explicación, y, en la medida en que toda nueva exégesis ofrece una nueva explicación de la fábula, en esa medida se aproxima a otras interpretaciones críticas.

Todos los críticos han racionalizado de una u otra forma a Hamlet, intentando hallar una relación *intelegible* de los acontecimientos, del desarrollo de la acción, reducir la fábula y el personaje de Hamlet a una serie de conceptos comprensibles y conocidos —psicológicos, histórico-literarios, biográficos, éticos, históricos, etc. Aquí, por vez primera, la interpretación crítica parte del carácter inexplicable de la relación existente

entre los acontecimientos y el personaje de Hamlet. También otros críticos han reconocido la «oscuridad» de la obra, pero han intentado superarla. En ellos nos hallamos ante el «a pesar de» y «bien que», mientras que en nosotros esos mismos elementos constituyen la piedra angular del análisis.

El misterio y la incomprensibilidad [79] no son velos que envuelven en brumas la tragedia, la cual debe examinarse únicamente *a través* de ellos o levantándolos (superándolos), como es el caso de toda la crítica de Hamlet, sino que representan el núcleo, el centro interno de la tragedia. No se trata de que lo *simple* (lo comprensible) haya sido revestido de oscuridad, sino de que el enigma haya sido rodeado de personajes, diálogos, acciones, sucesos, casi inteligibles por separado, pero en la *disposición* incomprensible, en la relación que ha exigido el enigma.

De hecho, este breve ensayo representa un intento de interpretar la tragedia como mito, el primer intento que se realiza en la crítica shakespeariana. En la tragedia antigua, en la Biblia, la fábula no se inventa, no es lo *aproximado,* lo posible, lo accesorio o una simple caracterización móvil de los personajes. Es un mito, una realidad mística. A ella le corresponde el *prius* estético, de ella (en segundo orden) se infieren los personajes, caracteres, ideas, etc. En éstos, el símbolo no es una alegoría, sino una realidad (V. Ivanov). En la literatura europea las cosas se presentan de un modo distinto. En particular, los «personajes» de la tragedia shakespeariana, tal y como los interpreta la crítica, son unos ciertos *prius,* unos ciertos elementos originarios, de los cuales en un orden inteligible lógico, psicológico, histórico o cualquier otro orden racional, se infiere la fábula. El camino de la crítica es distinto. Pretenden inversamente reducir la fábula, la realidad de la tragedia a unos elementos primitivos, en particular a los caracteres, «ideas», etc. Nuestro proceder es totalmente opuesto. Nuestro punto de partida es el mito de Hamlet, la realidad de Hamlet. Una entidad originaria inexplicable, la realidad de la tragedia, la cual se revela convincente, imperiosamente subyugadora gracias a la fuerza indescifrable de la hipnosis y de la sugestión artísticas. Dentro de esta realidad mística, la tragedia se perfila como algo secundario, como todo lo demás: personajes, fábula, diálogos, etc. Todo queda supeditado a lo fundamental [80]. La crítica europea discute, descompone, traduce, lucha con la tragedia. Para nosotros no existe más que el hecho artístico de la percepción del mito de la tragedia de Shakespeare, de su realidad mística como verdad (realidad última, indemostrable, percibida como verdad-realidad, triunfante). Compárese el mito; revelación religiosa de la verdad, intuición, empirismo —revelación artística del mito, de la realidad. El tema del ensayo: el mito de la tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca. El

mito como *verdad* religiosa (por lo que a categoría gnoseológica se refiere) *revelada* en una obra de arte (tragedia).

Tan sólo se estudian los problemas que plantea la propia investigación, los que quedan determinados por el interés del crítico; el texto de la investigación se refiere *exclusivamente* a la tragedia y a su reflejo en el alma del autor; en todo el trabajo no aparece ni una sola cita (exceptuando, claro, las del texto de la tragedia), por mucha que fuera la tentación de recurrir a la autoridad de algún crítico o de expresar en sus términos, o de completar nuestro análisis con algún pensamiento suyo, ya que nuestros supuestos no sólo liberan sino que también obligan. Únicamente en las notas (éstas tienen como misión resaltar no sólo el carácter accesorio, secundario, del material allí incluido, sino asimismo lo que de inconcluso, tienen los temas tocados) nos referimos a las opiniones de otros críticos y recurrimos a las citas para explicar nuestras tesis. Dos palabras acerca de estas notas, de cómo surgieron y del lugar que ocupan en el estudio. Sucede que, al variar el enfoque fundamental de la tragedia, que es lo que pretenden explicar estas líneas, se modifica radicalmente la visión *de todos* los problemas estéticamente críticos que suscita *Hamlet* (el análisis de otros críticos, la crítica de los críticos y la valoración de su trabajo, las realizaciones escénicas de la obra, traducciones, semejanzas y diferencias respecto a otras obras de arte, etc.); todos estos problemas —*Hamlet* en la crítica, *Hamlet* en la escena, *Hamlet* en las traducciones, *Hamlet* en la literatura— aparecen de un modo completamente distinto a la luz de nuestra interpretación de la tragedia. Se trata, desde luego, de temas especiales, directamente relacionados con el nuestro, que se derivan de él, pero que exigen un estudio aparte. Eso es tarea de un futuro lejano que, si algún día llega a realizarse junto con otro trabajo planeado, del que hablaremos más adelante, conferirá su forma definitiva al tema. Aquí, de un número incalculable de notas, entresacadas durante mucho tiempo y en el proceso de la lectura ininterrumpida de trabajos sobre Hamlet y de meditaciones sobre el mismo tema, al parecer, sin relación externa alguna entre sí, unidas por una visión común, cuya base la constituye nuestro punto de vista respecto a la tragedia, de todas estas notas son muy pocas las que se citan, pero incluso éstas se refieren a temas todavía inacabados. Se trata, por consiguiente, de material en bruto sobre un mismo tema, sacado de éste y de otros trabajos. En la selección de notas nos hemos guiado por las siguientes consideraciones: primero, hemos seleccionado aquello que, hemos creído, podía contribuir a esclarecer el tema principal y que, respecto a éste, ocupa una situación subordinada, auxiliar, determinando lo desconocido por lo conocido, comparando (y contraponiendo) nuestras opiniones a las más célebres y confrontando a Hamlet con

otros héroes literarios; la finalidad de este grupo de notas, es aclarar nuestro pensamiento principal. Segundo, se han elegido los temás más modernos, por lo que a ideas se refiere, fruto de la meditación personal del crítico, y aquellas otras que, siendo de gran interés, han pasado hasta ahora desapercibidas; y por último, la traducción de las citas de la tragedia, que en el estudio aparecen en el original inglés * (lo cual nos parece particularmente importante y no exige más explicaciones después de lo que se ha dicho acerca de la importancia del texto de la tragedia para el crítico). En general, el carácter de las notas —casual, no sistemático— ha sido determinado más por las condiciones subjetivas de trabajo (selección de libros, impresiones, etc.) que por las exigencias objetivas del tema. Creemos que el hecho de que en las notas nos dediquemos a veces a la crítica de los críticos, no estará en contradicción con las opiniones desarrolladas en este preámbulo. En él, a un nivel teórico, todas las interpretaciones deben considerarse como igualmente válidas, y no es de nuestra incumbencia refutar los pareceres ajenos. Pero en cuanto entramos en el dominio de la crítica, en el dominio de los estados de ánimo artísticos, este punto de vista se revela perjudicial. Al establecer y afirmar nuestra concepción, *con ello subjetivamente* rechazamos las demás concepciones, aunque *objetivamente* no haya necesidad de hacerlo. De este modo, las notas, que no poseen un valor autónomo, no son más que apuntes sueltos, bosquejos de temas aislados que de una u otra forma rozan este estudio crítico. Ceñirse al tema de la sola obra en cuestión resulta tanto más fácil en cuanto que *Hamlet* es una creación aparte dentro de la literatura mundial (aunque a primera vista pueda parecer extraño, dada la abundancia de tragedias con un argumento parecido y, aparentemente, con caracteres semejantes), aparte incluso dentro de las tragedias de Shakespeare (por eso se resiente tanto la interpretación de *Hamlet* allí, donde aparece inserta en el análisis de todo Shakespeare: por ejemplo, en Brandes, o Shestov). («Uno de los admiradores de Goethe —cuenta L. Börne— me dijo una vez: 'Para comprender sus poesías, es preciso conocer sus escritos sobre ciencias naturales'» (*cf.* 20). Yo no conozco estas obras, pero, ¿qué obra de arte es esa que no se explica a sí misma? Nada sé acerca del desarrollo de Shakespeare, y sin embargo comprendo *Hamlet* en la medida en que podemos entender lo que despierta nuestra admiración. ¿Es acaso necesario leer *Otelo* para comprender *Macbeth*? *Hamlet* es un mundo aparte. «De todos los dramas del poeta británico —dice L. Börne— que no pertenecen a la his-

* La edición rusa no respeta esta cláusula, ya que todas las citas de *Hamlet* aparecen en ruso, en versión de B. Pasternak, por lo cual tampoco nosotros la hemos respetado. (*N. del T.*)

toria o las leyendas de Inglaterra, *Hamlet* es el único que transcurre en tierras septentrionales, bajo un cielo septentrional... *Hamlet* es una colonia del espíritu shakespeariano situada en otra zona, dueña de otra naturaleza y regida por otras leyes que la metrópoli» (19, p. 859). Estas leyes distintas son las que tiene que descubrir el crítico. Pero descubrirlas, revelar su acción no significa traducirlas al lenguaje de los conceptos lógicos, explicarlas; es necesario únicamente hacer sentir su acción, su milagrosa influencia en el curso de los acontecimientos del drama. Parafraseando las palabras de Richard Wagner sobre la música, pero igualmente válidas para cualquier otro género de arte, puede decirse: la tragedia (y *Hamlet* en particular) es «la idea misma del mundo, de tal modo que, el que supiera expresar enteramente la *tragedia* (la música) en conceptos, ofrecería a la vez una filosofía que explicase el mundo». Pero expresar en conceptos la tragedia, al igual que la música, significa matarla. Es menester aceptar esta «idea del mundo» revelada precisamente en la tragedia (o en la música). Éste es el objetivo de una verdadera comprensión del arte. Pero aquí tropezamos de nuevo con el problema, planteado anteriormente, acerca del carácter inexpresable de la impresión artística. Debido al hecho de que una queja de este género se oye casi por primera vez, consideramos detenernos para concluir estas líneas en esta cuestión. Es necesario distinguir, si puede así decirse «dos clases de incomunicabilidad», dos aspectos de un mismo problema. El primero, el carácter inexpresable de la idea en sí de *Hamlet,* lo que de inasible tiene para la palabra. La idea de la tragedia, las leyes que actúan en ella (y por consiguiente, la idea del mundo y las leyes del mundo en su interpretación por el arte) serán siempre un enigma, que atrae irresistiblemente, pero que permanece oculto a la conciencia humana para siempre. Quizá lo que muestre la tragedia no sea su concepción (desarrollo), sino su sensación. Mientras que la tragedia en sí permanecerá siempre bajo el signo de la interrogación, del problema. «Una obra como *Hamlet* —dice Goethe—, digan lo que digan, oprime el alma, como un problema tenebroso» (49, S. 593).

«Esta obra enigmática recuerda las ecuaciones irracionales: en ellas, de incógnitas queda siempre una fracción, que no puede resolverse de ningún modo» (122, S. 146). Casi todos se han detenido en el problema de la oscuridad de la obra: y Brandes, Ten-Brink, Fischer, Börne, Tolstoi, Voltaire, Rümelin y otros «negadores» de la tragedia hablan abiertamente de esto, aunque lo valoran de otra manera: dicen que se trata de una obra incomprensible, absurda y confusa. No pensamos levantar el velo, ante el que nos encontramos contemplando a Hamlet, para, según los términos de Gessner, descubrir los rostros de los héroes de esta «tragedia de máscaras»; no pensamos levantar la cortina que, según las bellas palabras

de Börne, no se puede retirar, porque está pintada en el cuadro (19, p. 861).

Ésta es la «inexpresabilidad» primera [81]. La segunda es la de la propia impresión, quizá la incapacidad para escribir. Mientras que la primera resulta perfectamente legítima y necesaria, la segunda constituye los verdaderos «tormentos de la palabra», debidos a que también aquí se abre «el abismo que separa el pensamiento de la expresión» (V. F. Odoievski, *Noches rusas*). En el hermoso cuento de Apollon Grigoriev «El gran trágico», el autor nos narra su «desgraciada pasión» por la guitarra, cuya historia es, en cierto modo, la historia de este trabajo. Esta «desgraciada pasión» por un instrumento musical («que se me daba con gran dificultad, a pesar de todos mis esfuerzos y fatigas que desesperaban y siguen desesperando a mis familiares y amigos moscovitas, y que conseguían sacar de sus casillas a los dueños de los pisos y hoteles en los que suelo vivir en el extranjero») tenía una profunda causa interna: «Existen pasiones irremediables que con los años arraigan irremediablemente. Arrancar unas notas del rebelde instrumento se había convertido para mí en una necesidad igual a la de beber un vaso de té por las mañanas... Los culpables de aquella pasión guitarresca... eran esos sonidos llenos, potentes y a la vez suaves y melancólicos, en cierto modo íntimos que había escuchado yo... y que como un ideal suenan en mis oídos, cuando me rompo los dedos. Uno de mis amigos perversos, uno de los adversarios más encarnizados e implacables de mi guitarra, en un momento de afinación especulativa en que toda deformidad queda explicada por principios superiores, lo comprendió. 'Señores', dijo dirigiéndose a los otros amigos... En aquel instante... yo... había cogido la guitarra del diván y me afanaba en arrancar las notas melancólicas y a la vez ensoñadoras de una danza húngara. 'Señores, dijo mi amigo (probablemente se le ocurrieran en aquel momento conclusiones respecto a su sistema psicológico favorito, el sistema de Benecke), yo comprendo que él esté oyendo en esas notas no lo que estamos oyendo nosotros, sino algo muy distinto. En efecto, la danza húngara de Iván Ivánovich, intensa y conmovedora, lastimera, cantable y amargamente humorística sonaba en mis oídos... La observación del psicólogo era justa: incluso ahora, desesperado de volver a oír el poderoso tono de Iván Ivánovich, lo oigo con el oído del alma'». ¿Por qué no va a existir ese oído del alma, si Hamlet ve a su padre «con los ojos del alma»? El autor se compara gustosamente con el héroe del cuento que acabamos de citar, y a las inclinaciones que le empujaron a escribir este ensayo crítico, con la «desesperada pasión» por el instrumento rebelde. «Arrancar» los sonidos en el rebelde instrumento interior, mientras oye con el «oído del alma» una poderosa y triste melodía: he aquí el destino del crítico. Esta

imagen expresa efectivamente de la manera más completa y perfecta el proceso de «arrancamiento» de notas. Este ensayo fue concebido al principio como una descripción de la interpretación ficticia, imaginaria, supuesta de un actor o actores (una fantasía, una visión o, mejor, un sueño sobre Hamlet en escena, ya que el proceso de percepción artística puede compararse con un sueño). Creíamos que esta forma de estudio nos permitiría mostrar mejor lo que oímos dentro de nosotros, lo que suena en nuestra alma (Belinski sobre Mochalov). Desgraciadamente, no hemos podido ver a ningún actor que encarnara a todo nuestro Hamlet (ni lo veremos probablemente: interpretar a Hamlet nos parece imposible); nos hubiéramos vistos obligados a unir rasgos aislados de la interpretación de diferentes actores o a ver con los «ojos del alma» lo imaginado. Pues del mismo modo que es imposible reproducir en palabras a Hamlet, tampoco se puede encarnarlo en imágenes visuales o auditivas. «Hamlet no es un papel típico —dice Goncharov—, nadie puede asumirlo, y no ha existido jamás actor que lo haya interpretado. Se puede interpretar a Lear, Otelo y otros muchos personajes de Shakespeare. Pero Hamlet es distinto. No se puede interpretar a Hamlet... Se consumiría en ese papel, como el judío errante. No hay actor capaz de soportarlo... ¡Es imposible!» (citado por 117).

Por otro lado, el crítico se halla en condiciones inmejorables, si lo comparamos, por ejemplo, con el poeta lírico. El crítico posee el medio necesario para hacer sentir lo que él siente, para contagiar su estado de ánimo, «suscitar la palabra interior» del lector, mostrar que sabe oír con el «oído del alma». De lo contrario la tarea del crítico no tendría solución en sí misma, y al crítico no le quedaría otro remedio que ser un «poeta en silencio», «aguardar para sí las elevadas creaciones del alma». Por suerte, las cosas no son así. La «voz» que «*le susurra como en sueños*» las palabras no pronunciadas, no se halla en el alma del crítico (como le sucede al poeta lírico), y por lo tanto no puede expresarse: esta voz es la tragedia misma, sus «*palabras, palabras, palabras*». Y si estas observaciones de lector (estas notas «arrancadas» del alma) no poseen un valor autónomo, si no expresan lo que oye el «oído del alma», si no tienen vida independiente, fuera de la tragedia que las ha suscitado, ello no significa que la tarea del crítico no tenga solución. Al buen entendedor con pocas palabras le bastan: el lector que posea un «oído del alma» puede oír por sí mismo *las palabras de la tragedia,* los verbos no pronunciados, pero con las entonaciones del crítico. No existen sin la lectura, sin las palabras de la tragedia. Estos comentarios de lector, estas notas «arrancadas» son como las *entonaciones interiores* que surgen durante la lectura de *Hamlet* y que no existen sin ella. Y es posible que si el lector lee la tragedia, y

logra percibirla en su totalidad artística, es posible que oiga en sus sonidos lo que hemos oído nosotros. *Sólo así* puede expresarse la vivencia del crítico; su finalidad consiste en dirigir la percepción de un modo determinado, conferirle la correspondiente dirección. El resto es tarea del lector: vivir *en esa dirección, en esas notas* (entonaciones) la tragedia. Por consiguiente, *este ensayo no representa más que la dirección de la vivencia, su tono,* los contornos de la tragedia. Y si el lector, mediante la vivencia artística (sueño), percibe esta obra precisamente en esta dirección, en esos tonos, entonces el ensayo habrá cumplido su misión, y el pensamiento no pronunciado del crítico desembocará y se perderá en el elevado e infinito silencio que rodea las palabras de la tragedia y que encierra su enigma. (La inefabilidad y el silencio —esas dos «inexpresabilidades» de las que ya hemos hablado anteriormente— se fundirán, pero no son lo mismo: la inefabilidad supone un defecto, un perjuicio, menoscabo de su significado, merma de su espíritu, deficiencia, reticencia, aquello que es preciso superar; silencio es abundancia, plenitud, enigma, aquello que es preciso aceptar.) Así se resuelve el problema para el crítico. «¡Pero y lo que pasamos nosotros!», dice otro de los amigos después de las explicaciones del psicólogo. Esta exclamación en labios del lector es la que plantea el problema del *valor objetivo* de estas notas «arrancadas», de su *necesidad* para la percepción de la tragedia. La pregunta que Lermontov dirige al poeta puede atribuirse al crítico lector: «*¿Qué nos importa a nosotros,* si has sufrido o no? *¿Para qué queremos conocer* tus tormentos?...» Pues el crítico también nos narra *sus* vivencias de la obra de arte, *sus* «sufrimientos, penas, esperanzas y lamentaciones», al igual que el poeta lírico, puesto que en definitiva toda crítica, objetiva o subjetiva (esta última, naturalmente, en particular), es, según Oscar Wilde, la autobiografía del crítico, el relato de su «visión». Por este motivo, no *todos* necesitan sus notas, no a *todos* les importan. Citaré las palabras de Nietzsche como dedicatoria: «A vosotros, atrevidos perseguidores de aventuras, quienesquiera que seáis: a vosotros, que os lanzasteis al mar con velas astutas para surcar los mares procelosos; a vosotros los que sentís la embriaguez del enigma, los enamorados del crepúsculo, cuyas almas tiemblan agitadas por el sonido de las flautas y se sienten atraídas por los vértices engañadores —porque no queréis buscar a tientas, con manos vacilantes, el hilo conductor, y cuando podéis adivinar, aborrecéis la deducción—; a vosotros únicamente os he de contar el enigma que vi...» (96, p. 331).

Valorarlas no es asunto nuestro, y de «cómo lo pasan ellos», los lectores, el crítico no se preocupa. Las causas que inducen al crítico a coger la pluma constituyen un problema especial, complejo, íntimo: ¿fueron tendencias objetivas las que impulsaron su decisión o una necesidad subjetiva

de aclararse algo a sí mismo, «una pasión desgraciada», una inclinación irresistible, como generalmente suelen afirmar? ¿Repetirá el crítico con Nietzsche *Mihi ipsi scripsi,* estará de acuerdo con Daudet de que escribía «en definitiva para la muchedumbre»; lo hará por razones prácticas o porque como al «hombre ridículo» de Dostoievski le «resulta difícil conocer él solo la verdad»? Apollon Grigóriev: «¿Pero por qué el corazón pide confianza, por qué aspira a compartir ansioso toda impresión bella, sagrada?» (*Ofelia*). Se trata de cuestiones íntimas, confusas quizá para el propio crítico, y por eso no se debe hablar de ellas aquí. La razón de este prefacio es defender, en la medida de lo posible, la *posibilidad* objetiva (tan sólo) de un estudio crítico de este tipo; pero en modo alguno demostrar su necesidad objetiva. El objetivo de estas líneas es preservarlo de los inmerecidos reproches respecto a sus injustificadas pretensiones (¡que no existen!), reproches que llueven sobre la crítica subjetiva, como crítica dilettante. La crítica dilettante ha merecido la más rigurosa condenación (por ejemplo, Storozhenko: «El dilettantismo en la crítica shakespeariana»). A nuestro juicio, este problema halla una correcta formulación en Lanson: «La desgracia consiste en que ella (la crítica impresionista) jamás permanece en sus límites. Que el hombre describa lo que le sucede, cuando lee este u otro libro, que se limite a pintar su reacción interior, sin afirmar nada: entonces su testimonio será de gran valor para la historia de la literatura y nunca estará de más. Pero rara vez el crítico puede resistir la tentación de agregar juicios históricos a sus impresiones o presentar su comprensión individual como verdadera esencia del objeto» (citado por 52).

Por eso, al no hacer pasar nuestra «comprensión individual como verdadera esencia del objeto», al no añadir juicios históricos a nuestras impresiones, limitándonos a transmitir nuestra reacción interior ante Hamlet, a beber de nuestro vaso, sea como sea, en una palabra, respetando todas las condiciones, creemos que este ensayo crítico dedicado a nuestras impresiones de lector, no resultará superfluo.

P. S. Este prefacio menciona un tema especial, *puramente literario,* algunos rasgos del cual aparecen en las notas. Este tema debe servir de introducción al presente ensayo y, junto con otro tema, puramente literario, del que se hablará más adelante (c. I), será objeto de un futuro trabajo. Este último sigue inmediatamente al presente estudio, con lo cual éste ocupará una posición intermedia, y los tres, si llegan a realizarse alguna vez, formarán una trilogía dedicada al problema religioso-artístico de *Hamlet.*

I

En el cotidiano círculo cerrado del tiempo, en la infinita cadena de horas claras y oscuras, hay una hora, la más confusa e incierta, el límite imperceptible entre la noche y el día. Antes de amanecer, existe un momento en que ya ha llegado el día, pero todavía es de noche. Nada es tan misterioso y oscuro, tan enigmático e incomprensible, como ese extraño paso de la noche al día. Ha llegado la mañana, pero es de noche; el día parece sumergido en la noche, parece flotar en ella. En esta hora, que dura quizás una parte insignificante de un segundo, todo —objetos y rostros— parece poseer existencias distintas o una vida doble, nocturna y diurna. En esta hora, el tiempo se torna movedizo y recuerda un tremedal que amenaza con hundirse. El inseguro manto del tiempo parece deshilacharse. La imposibilidad de expresar el singular y triste misterio de esta hora nos asusta. Todo, al igual que la mañana, se halla sumergido en la noche que asoma y se perfila detrás de cada franja de penumbra. En esta hora en que todo se muestra vacilante, confuso e inestable, no existen sombras en el sentido habitual de la palabra: imágenes oscuras de objetos iluminados proyectadas sobre la tierra. Pero percibimos las cosas como si fueran sombras; todo posee su lado nocturno. Es la hora más melancólica y mística; la hora en que se desgarra el inseguro manto del tiempo; la hora en que se descubre el abismo nocturno, sobre el que se eleva el mundo de día, *la hora de la noche y el día* [82].

Así es la hora que vive el alma que lee o contempla la tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca. En esa hora se halla sumergido el espectador o lector, pues la tragedia misma está marcada por ella, se asemeja a ella: ambas poseen la misma alma. La tragedia más incomprensible y enigmática, la más inexplicable y misteriosa, la que eternamente será indescifrable. Cuando el alma vive momentos de elevado lirismo, la tragedia puede quedar grabada indeleblemente, puede dejar una huella imper-

ceptible, pero de acción permanente, puede herir el corazón de una vez para siempre con el dolor, hasta entonces ignorado, de su encanto. Pero lo que no se puede hacer es ajustar la imagen a las palabras, pues es un tormento profundo y una herida íntima, y su dolor, un dolor innominable, inenarrable.

En verdad recuerda la hora crepuscular. Toda ella, aunque visible y tangible (audible), se halla sumergida en la noche; todo en ella se diluye, se desdobla [83]. Todo en la tragedia posee dos significados, uno visible y simple, otro, insólito y profundo. En ella, detrás de cada palabra se descubre un abismo, se palpa, se percibe una infinita y amenazadora —¿quizá la última?— profundidad que sólo conoce la noche, cuando se han arrancado todos los mantos del abismo. La tragedia discurre por unas profundidades del alma humana tan inmensas que no se puede evitar el vértigo al sentir sus simas.

Insólita, distinta de cualquier otra tragedia, carece de lo que podría parecer más necesario y fundamental: de acción dramática. Una tragedia sin acción. De aceptar las definiciones escolares (por desgracia, no sólo escolares) de la tragedia, como representación de la lucha del héroe —lucha exterior e interior—, nos veremos obligados a excluir *Hamlet* de esta categoría, por tratarse de una tragedia sin acción. ¿Pero consiste en esto realmente la tragedia? *Hamlet* ha llegado al fondo mismo de lo trágico. Lo trágico como tal se deriva de los fundamentos mismos de la existencia humana, es inherente a nuestras vidas, crece de las raíces de nuestros días. El hecho mismo de la vida humana —su nacimiento, la vida que se le ha dado, su existencia individual, su alejamiento de todo, su aislamiento y soledad en el universo, el haber venido a un mundo conocido de un mundo desconocido con la entrega a los dos mundos que esto origina— es trágico. Si la tragedia representa la forma suprema de la creación artística, entonces *Hamlet* —la suprema de las supremas— es *la tragedia de las tragedias*. No se trata de simple ampulosidad «oriental» en el estilo; la expresión posee un significado perfectamente definido: *exactamente la tragedia de las tragedias*. En ella se ha captado lo que en la tragedia constituye el principio trágico en sí, la esencia propia de la tragedia, su idea, su tono; lo que convierte un drama corriente en una tragedia; lo que de común tienen todas las tragedias; ese abismo trágico y esas leyes trágicas que configuran la base de su estructura [84].

Es ese abismo trágico que se advierte detrás de cada palabra lo que confiere a la obra su significado. ¿Y no será precisamente por su condición de *tragedia de tragedias* que carece de aquello que es imprescindible a toda tragedia (su falta de acción)? Cada situación, cada episodio puede ser tema de una tragedia; cada uno de los personajes podría ser el prota-

gonista de una tragedia; podría descomponerse en varias tragedias, tantas como personajes tiene, o quizá más: tantas como intrigas, pues algunos personajes podrían ser protagonistas de más de una tragedia. Pero no están desarrolladas, sino únicamente esbozadas, insinuadas; no aparecen divididas, sino fundidas, orientadas unas hacia otras por una faceta común a todas ellas, de tal modo que su fusión produce la tragedia de las tragedias, en la cual esa faceta común queda condicionada.

En definitiva, toda tragedia es inexplicable. Tanto más, la tragedia de las tragedias, cuya base es *lo trágico en sí*. Todo germen de lo trágico desarrollado en drama produce una tragedia, en la cual el drama puede explicarse de mil maneras, pero a la postre todas las explicaciones que descomponen el drama llegan al germen indivisible de lo trágico, que es el que convierte el simple drama en tragedia. En *Hamlet* existen varios dramas que han brotado de estos gérmenes trágicos (de aquí su aparente confusión y desorden, su heteronomía) y que están orientados todos ellos a cierto centro, a un foco interno de la obra, y están orientados por su lado trágico, es decir, su último lado, inexplicable e indivisible. Por este motivo, todo lo que sucede en la tragedia posee un sentido determinado, pero se halla sumergido en la noche. Junto al drama exterior, real, se desarrolla otro en profundidad, interior, el cual discurre en silencio (el primero, el exterior, en palabras) y para el cual el drama externo representa algo así como el marco. Tras el diálogo exterior, audible, se percibe el interior, silencioso. La acción se desdobla y en todo se deja sentir la milagrosa influencia de fuerzas misteriosas. Uno comprende que lo que está sucediendo en escena no supone más que una parte de la proyección y reflejo de otros acontecimientos que tienen lugar entre bastidores. La acción transcurre simultáneamente en dos mundos: aquí, en el mundo temporal, visible, donde todo se mueve como una sombra, como un reflejo, y en otro mundo, donde se determinan y dirigen los acontecimientos de éste. La tragedia se desarrolla en el límite mismo que separa aquel mundo de éste, en su término (el carácter «sepulcral» de la obra: muertes, asesinatos, suicidios, sepulcros); transcurre en el umbral de dos mundos, y la acción no sólo está situada al borde de éste, sino que a menudo lo franquea y pasa *al del más allá* (los temas del más allá, de ultratumba). Y este límite de dos mundos subyace a tal profundidad, que se funde con el trágico abismo que constituye el fondo último de *Hamlet*. La tragedia se mueve toda ella dentro del ámbito de lo imperceptible; en una realidad distinta, intemporal, fuera del espacio; el manto del tiempo aparece en ella desgarrado; el dolor de la herida está al descubierto; y toda ella es como un velo, tenue y trémulo, tejido de dolor y pasión, de angustia y sufrimiento, que cubre su último enigma. De aquí, su misterio (o su incom-

prensibilidad, la confusión de sucesos, que es lo mismo) que envuelve cada palabra y movimiento, que hace que suenen de un modo distinto los parlamentos más sencillos y que confiere a la obra su irresistible encanto. Se advierten en ella los rayos misteriosos de otros mundos, hilos invisibles que sujetan, inmovilizan y *atan* todo acto, todo pensamiento. Los rayos *tenebrosos,* los hilos del más allá llenan la obra, *la iluminan* con una luz mística que proviene de una fuente desconocida. Y la tragedia entera aparece bajo el signo del color negro. ¿Qué es el color negro, puro? Es el límite, el término del color, *la mezcla de todos los colores* y *la ausencia* de color, el franqueamiento del límite, el hundimiento en el más allá. El color negro, que representa la expresión terrenal de la ausencia de color, del tránsito de *todos los colores* en su fusión al otro lado del límite, un agujero en el más allá, simboliza esta obra, en la que la fusión de todos los colores de la vida humana da como resultado la ausencia de color terrenal, su negación (tragedia) [85]. La tragedia se articula en torno a un enigma, en torno al abismo de la noche. Es, por así decirlo, la tragedia exterior, tras la cual se oculta una tragedia interior; una tragedia de máscaras, tras la que se presiente una tragedia de almas.

Los acontecimientos se desarrollan y se realizan de acuerdo con leyes que no están *aquí,* en el escenario, sino *allí,* entre bastidores, su lógica se encuentra *allí.* Aquí se revelan ininteligibles, no poseen raíces, motivaciones aparentes. Sus raíces y motivaciones no se hallan aquí, ni en sus caracteres, ni en la lógica necesaria del curso de la acción.

«¡Sangre de Dios! Algo se vería aquí que pasa de natural, si la filosofía se metiera a dilucidarlo», dice Hamlet. Y todo lector, al igual que Horacio, puede decir de la obra: «*¡Oh luz y tinieblas!* * ¡Pero esto es prodigiosamente extraño!»

> Hamlet. — ¡Pues dale, por lo mismo, como a un extraño buen recibimiento! ¡Hay algo más ** en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía!

La obra entera se basa en eso [86]. En su conversación con Fortinbrás, Horacio, que no actúa personalmente, sino que contempla la tragedia, que no se halla inmerso en ella, sino que está al margen de la misma, se refiere a los sucesos en los siguientes términos: «¿Qué deseáis ver? Si es algún cuadro de pasmo y de horrores, no busquéis más» (V, 2). Y más adelante:

* Los subrayados en el texto de la tragedia son del autor. (*N. del T.*)
** En el original inglés, Vigotski subraya las palabras *unnatural acts.*

...y dejad que relate al mundo, que aún lo ignora, de qué modo han ocurrido estos sucesos. Así conoceréis de actos impúdicos, sangrientos y monstruosos...

Y la impresión que deja la tragedia puede resumirse en este grito melodioso y salvaje, delirante y frenético:

O, wonderful!

Hamlet, con la experiencia de la muerte a la que ya ha sido entregado (ya está muerto) dice:

...I am dead, Horatio.
Vosotros, que... no sois más personajes mudos o simples espectadores de esta escena, si yo tuviera tiempo (ya que la muerte es un esbirro cruel e inexorable en su ejecución), ¡oh!, podría deciros..., pero resignación. *Yo muero,* Horacio; tú vives... (V, 2).

Y Hamlet lega a Horacio vivir: «...explica mi conducta», y después de pedirle que relate a Fortinbrás su historia, dice:

Díselo así con todos los incidentes, grandes y pequeños, que me han impulsado... ¡Lo demás es silencio!

Hamlet, ya muerto (*I am dead*), con los pies en la tumba, *sabe todo, podría contarlo.* Esboza, de este modo, los dos significados de la tragedia. Uno, el relato externo de la obra que, con mayor o menor detalle, narrará Horacio. Éste no sabe nada, no es más que un espectador de la tragedia, quien relatará los sucesos. Sabemos qué será lo que cuente:

...y dejad que yo relate al mundo, que aún lo ignora, de qué modo han ocurrido estos sucesos. Así conoceréis de actos impúdicos, sangrientos y monstruosos; de muertes producidas por la astucia y la violencia, y, como remate, de maquinaciones fallidas cayendo por descuido sobre la cabeza de sus inventores: he aquí lo que fielmente he de contaros (V, 2).

Es decir, otra vez la fábula de la tragedia. Es como si ésta no terminara; como si al final cerrara el círculo, volviendo a lo que acaba de pasar ante el espectador, pero esta vez narrado, como exposición de la fábula. El círculo queda cerrado. La tragedia incomprensible, saturada de aconte-

cimientos oscuros e innaturales («sangrientos», etc.), continúa siendo ininteligible tras el relato de Horacio. Y su segundo significado, el que podría habernos narrado Hamlet ya muerto, no aparece expuesto, Hamlet se lo lleva a la tumba.

¿Cuál es este segundo sentido de la tragedia que Hamlet se lleva a la tumba y que se revela ante él únicamente cuando ya está en ella? ¿Qué nos hubiera narrado Hamlet a nosotros, pálidos y trémulos espectadores de la trágica catástrofe?

La tragedia, en las palabras *póstumas* de Hamlet, se divide claramente en dos partes: una, la tragedia propiamente dicha, las «palabras, palabras, palabras», su relato (Horacio); la otra, *lo demás* que *es silencio*. ¿Qué es lo demás, qué es silencio?

Aquí está todo.

Este «segundo significado» de la tragedia, este *lo demás,* lo que la obra no narra, lo que en la obra no está dado, sino que surge de ella —sea lo *que* sea, es decir, independientemente de su naturaleza— es evidente lo único que nos puede explicar el relato «innatural» de Horacio, la primera parte de la tragedia, sus «palabras, palabras, palabras». Este «lo demás» es la raíz (aunque irracional: el significado de «lo demás» no puede expresarse en ideas, en conceptos lógicos; pertenece al más allá, es sepulcral; *lo demás es silencio*) que resuelve la ecuación. La tragedia de Shakespeare (el relato de Horacio) sólo puede comprenderse, si sustituimos sus «palabras, palabras, palabras» por «lo demás es silencio».

Como ya he dicho, este «segundo sentido» la obra no lo narra. La tragedia cierra el círculo con el relato de Horacio.

Sin embargo, este significado se revela necesario para resolver el problema de la tragedia, para comprender su narración. Y este segundo sentido estriba en la tragedia misma, al igual que la raíz de la ecuación se halla en la ecuación, incluso si es irracional, es decir, inexpresable, y no existe por sí mismo, fuera de la ecuación. Este «sentido» se halla expresado en la tragedia, o mejor dicho, existe en ella, en el desarrollo de la acción, en su tono, en sus palabras. Por eso, la tragedia se desarrolla en silencio. Es su base subyacente, su fuente trágica.

Por eso, en lo que sigue, inspirado por la profunda intuición de este «segundo sentido», no se hablará directamente de él ni una sola vez. Basta con pulsarlo en la obra, con percibir sus subyacentes fuentes *trágicas* [87]. Y nada más.

Por supuesto, puede hablarse *directamente* de este «segundo significado», pero se trata de un tema especial que exige un enfoque particular, metafísico, que admite únicamente una actitud religiosa y que desborda el marco de la percepción artística de la tragedia; mientras que a nosotros

ese «segundo sentido» nos interesa solamente en los restringidos límites de la tragedia, en el círculo cerrado de sus palabras. Basta con presentirlo en sus palabras.

Por eso, de la impresión sintética de la tragedia que constituye el tema del presente capítulo y que ofrece tan sólo el nebuloso estado de ánimo de su percepción, la trama sobre la cual la tragedia borda sus caprichosos dibujos, debemos pasar al estudio analítico de sus componentes: personajes, situaciones, parlamentos, caracteres, destinos. Consideramos como lo más racional el examen paralelo de los personajes y de la fábula de la obra. Son los dos aspectos en que se divide la tragedia externa, que la componen; dos aspectos, cuyas relaciones determinan todo el significado de la tragedia (a título de ejemplo, diremos que las llamadas tragedías del destino o de carácter se definen sólo por eso). La fábula del drama, es decir el curso de los acontecimientos en ella, por un lado, y los personajes, es decir, los participantes en estos sucesos, por otro, determinan la tragedia, o, para ser más exactos, son sus relaciones recíprocas las que la determinan. Así, por ejemplo, si el desarrollo de los acontecimientos en el drama se halla supeditado a los caracteres de los personajes, si las leyes que lo rigen se encuentran en los personajes, en sus caracteres, entonces se trata de una tragedia de carácter; mientras que, si el desarrollo de los acontecimientos subordina el destino de los personajes en contra de sus caracteres, lleva en sí algo fatídico e ineluctable, exteriormente insuperable, que empuja a los hombres al crimen, a la muerte y a otros actos que no se desprenden de sus caracteres, entonces se trata de una tragedia de destino. De este modo, la relación de estas dos partes de la tragedia —la fábula, es decir, el curso de los acontecimientos, y los personajes— determina su entero significado.

Así en *Hamlet.* Es preciso analizar esta relación: sólo en este caso podrá captarse el significado de la tragedia. En esto consiste el lado técnico de nuestro trabajo.

Es preciso examinar el curso de los acontecimientos en la obra y sus personajes. Es preciso disponer las marionetas para conseguir la escena, es preciso *saber leer* en estas páginas, en estas líneas, la tragedia, sus «palabras, palabras, palabras».

Pero además de estas dos partes —*fábula de la obra* (desarrollo de la acción, intrigas, catástrofe) y *personajes,* en cuyas relaciones esperamos descubrir el significado de la tragedia—, existe otra, muy importante, que parece envolver esas *relaciones,* confiriéndoles un carácter especial. Nos referimos a la atmósfera invisible de la tragedia, a su lírica, a la «música de la tragedia», su tono, su textura. Al igual que en las obras pictóricas lo más importante del cuadro no son los colores, ni la representación de los

objetos, ni el lienzo, sino ese aire, esas perspectivas que surgen *de* la combinación de colores y objetos que llenan el cuadro pero que en realidad no existen en él, sino que surgen *de* él, así en la tragedia, donde nada se dice por boca del autor, donde no aparece ni una sola palabra que explique el curso de la acción, donde únicamente se transmiten situaciones, sucesos, personajes, conversaciones —no a través del relato, sino mediante su reproducción exacta—, lo más importante no es la descripción de los caracteres de los personajes, de sus actos y sus destinos, sino ese aire imperceptible que llena los espacios entre los personajes, las infinitas lejanías de lo trágico que surgen de la combinación de personajes y situaciones. Por lo tanto, lo más importante de la tragedia no es lo que sucede en escena, lo que se ve y está dado, sino lo que se halla *suspendido,* lo que se puede vislumbrar vagamente, lo que se siente y presiente detrás de los sucesos y parlamentos, esa atmósfera invisible de lo trágico que pesa constantemente sobre la obra haciendo que surjan en ella imágenes y personajes. Esta atmósfera que envuelve su «segundo significado» no está presente en la obra, sino que brota de lo dado, es preciso suscitarla. Cada uno de los personajes adquiere un significado distinto, si frente a él o junto a él se halla otro que proyecte su luz sobre él. Hay que situar a cada uno en el lugar que le corresponde; hay que distinguir a los personajes auténticamente trágicos, portadores del principio trágico en su alma —héroes trágicos— de las víctimas trágicas que perecen bajo el peso de este principio. Tan sólo después de situarlos, se puede infundir vida al espacio que se halla entre ellos y que está ocupado por los hilos invisibles de lo trágico. En esta «música de tragedia» suena con notas de un órgano místico *toda la gama de oscuros sentimientos* —tristeza, dolor, angustia, sufrimiento, etc.—, tantos, como palabras existen para designarlos; la luz que inunda la tragedia es *oscura.*

Por lo tanto, en lo que sigue nos ocuparemos de lo siguiente: del examen de las relaciones existentes entre el curso de los acontecimientos y los personajes, y de esa «música de la tragedia» [88] que se percibe más allá de las palabras de la obra. Esto nos ayudará a alcanzar el tono general de la obra, a comprender las tragedias aisladas que la componen y que tienen orientada una cara hacia un foco interior, centro de la tragedia; a hallar este centro, este punto, en torno al cual gira toda ella, y a aprehender y descifrar los «caracteres» de los personajes; a elucidar el mecanismo del desarrollo de los acontecimientos en la obra y, por último, lo cual representa todo esto tomado conjuntamente, a desentrañar el «significado» general de la tragedia, aprehenderla, sustituir sus «palabras» por «lo demás».

Esto es todo. Y nada más. Aceptar el enigma como enigma. La adivi-

nación es asunto de profanos. Lo invisible no es en modo alguno sinónimo de incognoscible: posee otros caminos para llegar al alma. Lo inexpresable, lo irracional, se percibe por otros conductos, todavía no descubiertos, del alma. Lo misterioso no se aprehende mediante adivinaciones, sino mediante la percepción, la vivencia de lo misterioso. «*Lo demás*» se comprende en *el silencio de la tragedia.*

En éste reside el secreto del arte del poeta trágico.

II

La tragedia empieza con una catástrofe que acaece antes de que comience, antes de que se levante el telón. Esta catástrofe, a partir de la cual se desarrolla la acción entera, podría constituir argumento de otra tragedia, cuyo protagonista sería el asesino de Hamlet (padre), su hermano Claudio, actual rey de Dinamarca. Pero esta primera tragedia no aparece en los cinco actos de *Hamlet,* sino que ha sucedido fuera de la escena, nos enteramos de ella por un relato, y de este modo, el mecanismo de acción de la tragedia se encuentra fuera del escenario, entre bastidores.

Es preciso detenerse aquí en un sorprendente procedimiento artístico que utiliza Shakespeare en esta obra, en la técnica de desarrollo de la acción, la cual imprime su huella, confiriendo un estilo propio a la totalidad de la tragedia. *Hamlet* entero está saturado de *relatos sobre acontecimientos,* lo esencial sucede fuera del escenario, excepción hecha de la catástrofe (lo cual resalta particularmente el brusco contraste estilístico que existe entre una tragedia sin acción y la última escena, increíblemente saturada de acción, que confiere a ésta un significado especial); así nos enteramos a través de relatos: del asesinato del padre de Hamlet y del matrimonio de su madre con el asesino, del duelo entre los padres de Hamlet y Fortinbrás, de la aparición de la sombra del padre de Hamlet (dos veces), de todas las intrigas políticas, de las empresas de Fortinbrás, del amor de Hamlet por Ofelia, de su despedida, de la lucha con los piratas, del asesinato de Guildenstern y Rosencratz, de la muerte de Ofelia, incluso del estado de ánimo de Hamlet: todo esto sucede fuera de escena. La obra entera parece apoyarse en *palabras,* en relatos, lo cual, por lo visto, contradice a la propia naturaleza de la tragedia como representación dramática, en la que todo debe ser reproducido directamente [89] ante el espectador, presentado en el escenario. De aquí, su carácter *inactivo* absolutamente singular, su estilo: como si un velo envolviera los actos, como

si el velo del relato cubriera la acción, ocultándola detrás de sí, y presentara la tragedia a través de sus ecos, reflejos, resonancias. Como si se desarrollara tras una cortina semitransparente (de «palabras, palabras, palabras»), como si transcurriese en una profunda penumbra, extraña y opaca; como si fuera una tragedia de reflejos, de sombras, donde detrás de cada sombra (sombra de suceso, de «acción», en el sentido dramático) se presintiera y adivinara el misterioso objeto que la proyecta, como si detrás de todo relato se barruntara un acontecimiento y acción misteriosos (ocultos, puesto que son tapados con palabras). Todo sucede fuera de escena. En ella no parecen quedar más que ecos y reverberaciones, reflejos, vislumbres de lo que está sucediendo; de aquí, el *horrible* y *amenazador carácter de otro mundo* que poseen los acontecimientos y acciones, cuando aparecen, surge directamente, y no es narrado (catástrofe). Añadan a esto los monólogos de los actores, la escena dentro de otra escena, las canciones de Ofelia, de los sepultureros, los fragmentos y versos de Hamlet y, lo que es más importante, la visión que tiene Hamlet, en su parlamento (último) dirigido a Horacio, acerca de la tragedia como relato, el papel que desempeña el propio Horacio (se halla constantemente al margen de la acción, es el narrador de la tragedia, su contemplador, como si lo que estuviéramos viendo fuera el relato de Horacio y no la tragedia, Shakespeare-Horacio) y entonces quedará claro el carácter «sombrío», observado hasta el último detalle, de la tragedia. Este solo hecho, debido al valor artístico que supone, hace de *Hamlet* el drama más grande. Todo él está hecho de resonancias, reverberaciones, reflejos, relatos, monólogos, recuerdos, visiones, sombras, representaciones, juegos, canciones —sin acción—, y a ello corresponde su aspecto exterior: prosa y versos —libres y rimados—, fragmentos, escenas, canciones y monólogos se alternan como si fuesen trozos de algo.

Verdaderamente, se trata de una tragedia de proyecciones.

Este «estilo sombrío» de la tragedia —él solo, por sí mismo— contiene su significado, y nos permite adivinar su sentido recóndito, iluminando todo lo que sucede. Deberemos recurrir a él, cada vez que examinemos un suceso con el fin de señalar su carácter «sombrío», y al analizar la tragedia en conjunto como *relato* de Horacio. De lo externo a lo interno, de la forma («palabras») al significado («silencio»), de un procedimiento dramático técnico a la revelación de la esencia de la tragedia —en sus partes y en su totalidad—: éste es el camino no sólo del artista autor, sino principalmente del crítico lector con el fin de descubrir la esencia de la obra. Este estilo supone todo un «sistema filosófico» de la tragedia, de sus «fenómenos» y «noumenos»; toda una «teoría» de percepción del mundo (naturalmente, sólo del mundo de la tragedia), y de concepción

del mundo; toda la lírica de estados de ánimo del espectador de la obra; toda la «música de la tragedia». Este estilo hace que suenen de otro modo las escenas por separado («fenómenos» y «noumenos») y la tragedia en su totalidad.

Pero este mismo estilo crea unas condiciones especiales de trabajo (de trabajo perceptivo): todo aparece revestido en una forma dramática, en los relatos de los personajes. El crítico lector no puede identificarse con ninguno de ellos (teniendo en cuenta que *casi todos* «narran»), y se ve obligado a hablar no tanto de los acontecimientos, como de sus reflejos en el alma de los personajes, en sus relatos. Se ve obligado a trabajar únicamente con este material. Se ve obligado a someterse al estilo de la tragedia y contagiarse de él. Pero al hacerlo —al hablar no de los sucesos por sí mismos, sino de su reflejo en los espejos-almas de los personajes—, el crítico debe estudiar atentamente cada uno de los espejos, ya que todos ellos son distintos y reflejan imágenes diferentes: convexas, cóncavas, horizontales, con diversas distancias focales anímicas, ofreciendo imágenes unas veces aumentadas, otras, reducidas, otras, deformadas. Para poder estudiar los acontecimientos por sus reflejos, es preciso hallar el foco, el centro de cada espejo, de cada personaje.

Estas consideraciones han sido necesarias aquí, en el capítulo dedicado al estudio del papel que desempeña la sombra del padre de Hamlet, debido a que este estudio puede realizarse únicamente recurriendo al método señalado más arriba. Desde un principio tenemos que someternos al estilo de la tragedia y determinar el papel de la sombra en la obra partiendo de su reflejo en las almas de los personajes. Son los únicos argumentos que posee el crítico. Una última observación preliminar: si el proceso de surgimiento de la visión de *Hamlet* aquí desarrollada fue de la percepción de la tragedia en su totalidad a la valoración de sus detalles, del papel que desempeñan los diversos personajes, el curso del trabajo —la expresión de esta visión en pensamientos— tuvo que ser inverso —de la valoración del papel que desempeñan diversos personajes a la percepción de la tragedia en su totalidad. O aún mejor, puede establecerse una relación entre las dos cosas, pues como ya hemos señalado anteriormente, el tema de nuestro ensayo es el examen paralelo de la fábula de la obra, del curso de los acontecimientos (la tragedia en su totalidad) y de los personajes (la tragedia en sus detalles).

Pasemos ahora al papel que desempeña la sombra del padre de Hamlet en la tragedia.

La sombra aparece en la obra cuatro veces (en una escena dos veces, acto I, escena 1.ª) en cuatro escenas: acto I, esc. 1, 4, 5; acto III, esc. 4; dos veces se habla acerca de su aparición, primero, Marcelo y Bernardo

con Horacio, después, los tres, con Hamlet (acto I, esc. 1.ª, 2.ª), pero esto no agota todo el material referente a este tema. Éste es, por así decirlo, el material manifiesto, probatorio, pero existe otro, no menos importante. Hablaremos de él más adelante.

Ante todo, la Sombra no actúa, nada realiza en el transcurso de los cinco actos. Venida de otro mundo, permanece, al parecer, ajena a todo lo que sucede en éste. La *ven, se aparece* solamente a la guardia y a Hamlet (la reina no la ve) y la *oye* sólo Hamlet. ¿Qué es esta Sombra? ¿Cuál es su papel, su lugar en la obra? ¿Representa únicamente un accesorio, un efecto dramático que reproduce escénicamente el desenmascaramiento del asesinato? ¿O se trata de un personaje, muerto de acuerdo con las condiciones del drama (asesinato, según la fábula) y sin embargo necesario en el desarrollo de la acción como participante vivo que impulsa al héroe a la venganza, suscitando en él los sentimientos de amor, compasión, admiración, deber? En el primer caso, el papel de la Sombra es puramente auxiliar, técnico y simbólico, por así decirlo; puede ser sustituido por cualquier personaje vivo que posea la misma autoridad para pedir venganza; en el segundo, lo «sobrenatural» se explica simplemente por las exigencias técnicas del drama, como medio para evitar un evidente absurdo (el personaje está muerto, es la parte necesaria del drama, pero también es necesaria su presencia en éste), sin embargo la aparición del espectro puede equipararse, en cuanto a significado, a una conversación con el padre vivo, si ella hubiese sido posible; es decir, *de hecho* la aparición del fantasma, sobrenatural en el drama, no es más que una especie de convención, pero en esencia, *de acuerdo con el significado* del drama, no introduce nada sobrenatural. Todo esto es profundamente erróneo [90]. El papel que la Sombra desempeña en el drama, y el lugar que ocupa en el mismo, son completamente distintos. Nos convence de ello, tanto el «material» existente en la obra, como el estilo de este «material». De ser correcto el primer punto de vista, el papel de la Sombra terminaría una vez desenmascarado el asesinato y su aparición en el tercer acto sería absurda; de la falsedad de la segunda opinión nos puede convencer *la realidad de la Sombra, su pertenencia a otro mundo, su carácter espectral, sepulcral, su faceta precisamente sobrenatural* que impregna el drama. Al quedar establecido esto, varía por completo la función de la Sombra.

No sólo no contiene el drama la más mínima alusión a los dos enfoques señalados anteriormente, sino que, por el contrario, cada palabra y cada acción resaltan *la absoluta realidad de la Sombra en la tragedia,* su faceta sepulcral, sobrenatural. La actitud que adoptan frente a ella los soldados, Horacio y Hamlet —es decir, el reflejo de su influencia en las almas de los personajes (nuestro único material)— es una prueba a favor

de esta opinión. Pasamos a su demostración. *La realidad de la Sombra de la tragedia*: ésta es la tesis del presente capítulo.

En este sentido, el primer acto y en particular la primera escena, se revelan como decisivas, como las más «probatorias». La escena empieza en la explanada delante del castillo; *los centinelas* de Elsinor se sienten alarmados. Desde un principio, desde la primera palabra, todo es extraño, «innatural», «más que natural». Todo augura desgracias y acontecimientos sorprendentes. Un estado de ánimo particular envuelve todo en su misteriosa y terrorífica atmósfera nocturna. Entre el amenazante silencio de la *singular* noche, crece en los gritos inquietos de los centinelas una alarma oscura y siniestra. Francisco, a quien viene a relevar Bernardo, a la pregunta de éste «¿Ha sido tranquila vuestra guardia?», responde «Ni un ratón se ha movido». Y sin embargo, se alegra de que haya llegado el relevo.

> Bernardo. — Vete a dormir, Francisco.
> Francisco. — Muchas gracias por el relevo. Hace un frío cruel, y estoy delicado del pecho *.

El profundo silencio, la oscuridad de la noche, el frío y este silencio imperturbable («Ni un ratón...»), todo ello a media noche («Acaban de dar las doce») crea un estado de ánimo especial «...estoy angustiado») de desasosiego enfermizo, de «náuseas del corazón». Son notables por su indescriptible tensión angustiosa las preguntas, los gritos de los centinelas:

> Bernardo. — ¿Quién vive?

Así *empieza* la obra.

> Francisco. — ¡No, contestadme a mí! ¡Alto y descubríos!

Y otra vez:

> Francisco. — ¿Bernardo?

Llegan Marcelo y Horacio. Han venido a pasar la noche en guardia, pues durante dos noches seguidas algo extraño sucede en la explanada: se aparece el espectro del difunto rey Hamlet.

* En el original: *And I an sick at heart.*

Marcelo. — Y qué, ¿se ha vuelto a aparecer eso esta noche?
Bernardo. — Yo no he visto nada.
Marcelo. — Horacio dice *que todo es pura ilusión* nuestra, y no quiere creer lo referente a esa espantosa aparición que hemos visto ya en dos ocasiones. Le he rogado, por tanto, que venga con nosotros a velar toda la noche, para que, si vuelve a salir ese fantasma, *pueda dar crédito a nuestros ojos y hablarle.*
Horacio. — *¡Quita, quita! ¡Qué ha de salir!*
Bernardo. — Sentémonos un rato, y dejad que asaltemos nuevamente vuestros oídos, tan inexpugnables contra la narración del suceso que hemos presenciado ya dos noches.

Horacio, escéptico, *estudiante,* no cree en la aparición del fantasma; el problema está puesto sobre el tapete: se trata de *this thing,* como dice Marcelo, o solamente *but fantasy,* alucinación, *ilusión óptica.* Los soldados, Bernardo y Marcelo, están profundamente convencidos de la realidad del Espíritu. Horacio ha ido a comprobarlo, y esta inesperada «conversión» suya y *su* cumplimiento (de él, que no creía, que sólo deseaba comprobar) de la voluntad del Espíritu, encierran todo el significado de la escena. Señalaremos a este propósito que la escena no se desenvuelve como una alucinación (como es el caso de la escena del tercera acto, en el què la madre no ve a la Sombra), sino que discurre ante la presencia real del fantasma. Tres hombres lo ven y, sobre todo, lo ve Horacio. En su «conversión», repetida, se halla el significado de la escena. Bernardo inicia su relato —sereno, con un objetivo artístico directo, convencer de la realidad de lo narrado (el tono del relato, las observaciones acerca de la estrella y del reloj)— y entonces aparece la Sombra. Y de nuevo: surge de la narración, y antes de que aparezca, el espectador oye un *relato* sobre la misma, es decir, se agrega al suceso (no se reproduce directamente) el sedimento imperceptible de la vivencia personal del suceso, la huella en el alma del narrador. Este enfoque lírico del objeto de la escena, su tratamiento *lírico*: he aquí el significado de este procedimiento artístico. Y no podemos despreciar este «sedimento lírico».

Bernardo. — La noche pasada, cuando esta misma estrella que se ve al occidente del polo había hecho su curso hasta iluminar la parte del cielo que ahora brilla, Marcelo y yo, a tiempo que el reloj daba la una...

Entra la Sombra

Marcelo. — ¡Silencio! ¡Detente! ¡Mírale por dónde viene otra vez!...

Los espectadores ven al Espíritu, pero esto no es todo. Observemos *cómo* lo ven en el escenario.

> Bernardo. — ¡Es la misma figura, semejante al rey difunto!
> Marcelo. — ¡Háblale, Horacio, tú que eres hombre de letras!
> Bernardo. — ¿No se parece en todo al rey? ¡Fíjate, Horacio!
> Horacio. — ¡Exactamente! ¡Me estremece de asombro y de terror!
> Bernardo. — Querrá que le hablen.
> Marcelo. — ¡Pregúntale, Horacio!
> Horacio. — *¿Quién eres tú, que así usurpas esta hora a la noche, a la vez que esa noble y guerrera presencia con que en otro tiempo solía marchar al frente de los ejércitos la majestad del sepultado dinamarqués?* ¡Por el Cielo te conjuro! ¡Habla!
> Marcelo. — ¡Está enojado!
> Bernardo. — ¡Mira, se aleja altivo!
> Horacio. — ¡Detente! ¡Habla! ¡Te conjuro a que hables!
> (*Sale la Sombra.*)

Horacio se estremece de horror y de asombro ¡después de lo que había dicho! Ha terminado la «comprobación». Bernardo y Marcelo estaban en lo cierto. Y como de golpe, la *visión* convence a Horacio. Bernardo lo advierte.

> Bernardo. — ¿Qué tal, Horacio? ¡Os veo temblar y palidecer! *¿Era esto algo más que fantasía?* ¿Qué opináis de ello?
> Horacio. — ¡Por Dios, que jamás lo hubiera creído, sin la sensible y patente demostración de mis propios ojos!

Y aquí mismo Horacio, que ha venido a comprobar los rumores y que aseguraba que el Espíritu no se presentaría, empieza a discutir con los soldados el misterio del fantasma. Ahora en escena —«reflejada», «en los espejos»— reina una fe profunda, o mejor dicho, la evidencia, hasta el punto de despertar un sentimiento de horror, de la realidad de la Sombra y precisamente en su faceta «de ultratumba». La fidelidad del reflejo se revela particularmente convincente, si recordamos «el foco espiritual del espejo» de Horacio («¿Era algo más que fantasía?», etc.). En esta escena todo es digno de destacar: el «surgimiento» del espíritu de Hamlet de la narración, de las conversaciones sobre él, su muda aparición, sin actos ni palabras, que caracteriza mejor que nada su función en la tragedia —dos veces aparece la Sombra y en silencio, fundida con la oscuridad, cruza la explanada y desaparece junto con la noche. El Espíritu del difunto Hamlet:

su fantasma, su sombra, su espectro en el límite entre lo real y lo irreal, entre la existencia de éste y de otro mundo, fantasía realizada, delirio encarnado, lo más inverosímil e innatural. Pero sigamos con los «reflejos». Al aparecer, la Sombra deja petrificado a Horacio, que tiembla de asombro y de terror, y la ininteligibilidad del fenómeno —lo que tiene de terrorífico y sorprendente, de milagroso— le fuerza a llamar a la puerta del misterio, a indagar por qué aparece el espectro del rey, a hacerle hablar. Pero el Espíritu calla. Los hombres discuten estupefactos qué podría significar la aparición de la Sombra.

> Marcelo. — ¿Y no se parece al rey?
> Horacio. — ¡Como tú a ti mismo! Tal era la armadura cuando combatió con el ambicioso noruego... ¡Esto es maravilloso!
> Marcelo. — Pues ya en dos ocasiones, y justamente *a esta hora* de silencio mortal, ha pasado con marcial continente por delante de nuestra guardia.
> Horacio. — No sé a punto fijo qué pensar acerca de ello; pero, en mi humilde y modesto parecer, esto augura alguna extraña conmoción en nuestro Estado.

La misteriosa visita del espectro en la hora «muerta» de la noche suscita vagos presentimientos de próximas calamidades y desgracias. Aquí Horacio, que de forma tan extraña permanece al margen de la tragedia, en su mismo borde, que aprehende los sucesos desde fuera, define con certeza la función de la Sombra: es imposible «orientar el pensamiento» de modo preciso y claro («No sé a punto fijo qué pensar...», etc.), pero, en términos generales, se trata de un *presagio,* del comienzo de las calamidades y de calamidades *insólitas* («extraña conmoción»). Después de hablar Horacio de sus presentimientos, de los extraños y terribles cambios que pueden sobrevenir tras la aparición de la Sombra, Marcelo, un soldado, empieza a relacionar este fenómeno con los febriles preparativos militares que tienen lugar en todo el país y cuyo carácter inexplicable, *visto desde aquí,* indica que algo extraño y terrible se está tramando.

> Marcelo. — Pues bien: sentémonos, y que me diga quien lo sepa por qué fatigan de tal modo por las noches a los súbditos del país con estas guardias tan extremadas y rigurosas, y por qué tanta fundición de cañones de bronce y este acopio extranjero de pertrechos de guerra; por qué esa leva de calafates, cuya penosa labor no distingue el domingo del resto de la semana; qué peligro se avecina

para que esa jadeante actividad convierta la noche en compañera de trabajo del día; ¿quién podrá explicármelo?

Aparentemente se trata de sucesos y preparativos cotidianos, pero todos sienten la alarma que envuelve y penetra todo. Horacio vuelve la mirada a los sucesos anteriores, a lo que ya no existe, pero que existió y determina el futuro.

Horacio. — Yo puedo explicártelo, o, al menos, así se susurra. Nuestro último rey, cuya imagen acaba de aparecérsenos, fue, como ya sabéis, retado en singular combate por Fortinbrás de Noruega, a quien aguijoneaba la más celosa envidia. En aquel desafío, nuestro valeroso Hamlet (*que tal timbre de gloria adquirió en esta parte del mundo que nos es conocida*) dio muerte a Fortinbrás, quien, en virtud de un contrato sellado y plenamente ratificado, según la ley y el fuero de armas, al perder la vida cedía al vencedor todas aquellas tierras sobre las cuales se extendía su dominio. Nuestro rey, en cambio, se comprometió a entregarle una porción equivalente de territorio, que debía pasar a poder de Fortinbrás, caso de que éste saliera triunfante. Y sucedió que, por el expresado convenio y a tenor de los artículos estipulados, recayó todo en Hamlet. Ahora, señor, Fortinbrás el joven, henchido de un carácter indómito e inexperto, ha ido reclutando aquí y allá, en las fronteras de Noruega, una turba de desheredados, resueltos, por comida y dieta, a alguna empresa a prueba de resolución, y que no es otra (como ha entendido perfectamente nuestro Gobierno) sino venir a recobrar, con mano airada y términos conminatorios, las mencionadas tierras que de tal modo perdió su padre. Y éste es, en mi sentir, el motivo principal de nuestros preparativos, la causa de estas guardias que venimos haciendo y la razón capital de este febril trajín y bullicioso trastorno en que se halla la nación.

Este relato sobre el nudo de los sucesos *en vida —en esta mitad del mundo—* (¡de nuevo un relato!) se relaciona con la aparición del Espíritu, aparición *sepulcral,* de ultratumba: lo terrenal y lo celestial, lo de este mundo y lo del más allá, se relacionan y entrelazan de un modo asombroso.

Bernardo. — Opino que no debe ser más que eso, que bien pudiera explicar el porqué se aparece armada en medio de nuestra guardia

esa visión portentosa tan semejante al rey que fue y es la causa de estas guerras.

Antes, el rey, *aquí,* el rey, *ahora,* la Sombra, *allí,* el Espíritu: el doble nudo de la tragedia. He aquí la exacta definición de la función de la Sombra: se halla incomprensiblemente ligada a todo lo que sucede aquí, es el verdadero nudo de estas «guerras». El fatídico duelo de Hamlet con Fortinbrás, que Horacio narra, no ha concluido; continúa en los hijos —que no se han visto jamás—, lucha sin acción que constituye el marco externo de la tragedia. En los momentos aciagos de la historia y de la vida, se percibe la participación de algo no terrenal en los acontecimientos de la Tierra. Y esta Sombra es *la catarata, o el polvo que nubla los ojos del entendimiento.*

> Horacio. — ¡He aquí una motita para nublar los ojos del entendimiento! En la época más gloriosa y floreciente de Roma, poco antes de sucumbir el poderosísimo Julio, las tumbas quedaron vacías, y los difuntos, envueltos en sus mortajas, vagaban por las calles de Roma dando alaridos y confusas voces; viéronse también raros prodigios en el cielo, como estrellas encendidas, lluvia de sangre y maleficio en el sol; y el húmedo planeta, a cuya influencia está sujeto el imperio de Neptuno, padeció eclipse, como si hubiera llegado el día del Juicio final. Y estos mismos pronósticos de espantables sucesos, a modo de anuncios que preceden siempre a los hados y prólogo de calamidades inmediatas, son los que, cielo y tierra juntos, se han manifestado a nuestros climas y compatriotas.

En los días de máximo florecimiento de Roma, las tumbas se quedaban vacías, se presentía lo *sepulcral*: precediendo a la muerte, se presentaban los difuntos. Así «se refleja» en el alma del *estudiante* Horacio la aparición de la Sombra, rasgo de elevado valor estético. La Sombra es de este modo un signo de los terribles acontecimientos, cuyo presentimiento impregna esta escena, anunciadores eternos del destino, *prólogo de calamidades inmeditas*. Los grandes acontecimientos, al llegar al mundo, proyectan ante sí sombras [91]. La sombra —en el sentido que nosotros conferimos a la palabra— es la imagen, la proyección reflejada de lo tridimensional en un espacio bidimensional. Aquí la sombra representa la proyección en el espacio tridimensional de la tragedia de lo «tetradimensional», del más allá.

Pero esta escena no sólo es importante en este sentido general, puesto que además inicia directamente la fábula de la tragedia, da comienzo a la acción.

La Sombra vuelve a aparecer de nuevo —al despuntar la mañana, a la hora en que la noche se transforma en día—, a la hora turbia y dual en que la mañana entrante está inmersa en la noche, en que la realidad aparece envuelta en la fantasía. La Sombra, que tiene su existencia *entre* el relato y la realidad, surge de nuevo de la narración de Horacio sobre Roma, sobre el prólogo del destino.

Vuelve a entrar la Sombra

Pero ¡silencio! ¡Mirad! ¡Ved dónde aparece de nuevo!... ¡He de salirle al encuentro, aunque me hechice! ¡Detente, fantasma! ¡Si puedes emitir sonidos o usar de la voz, háblame! ¡Si hay alguna buena obra que hacer, que reporte a ti un alivio y a mí la gracia divina, háblame! ¡Si eres sabedor del destino que amenaza a tu país y que, previéndolo, felizmente pueda evitarse, ¡oh!, ¡habla! O si en vida depositaste en las entrañas de la tierra tesoros mal adquiridos, por cuya causa, según se dice, vosotros, los espíritus, con frecuencia vagáis errantes después de la muerte, dímelo... ¡Detente y habla!... (*Canta el gallo.*) ¡Ciérrale el paso, Marcelo!

Marcelo. — ¿Le doy con mi partesana?

Horacio. — ¡Dale, si no quiere detenerse!

Bernardo. — ¡Aquí está!

Horacio. — ¡Aquí! (*Sale la Sombra.*)

Marcelo. — ¡Se ha ido!...

Horacio intenta apasionadamente descubrir el significado de este fenómeno; la percepción, de una intensidad hasta entonces desconocida, de la realidad sobrenatural del espectro, le ha conturbado. Quiere comprender el significado, relacionar lo celeste con lo terrenal, lo maravilloso con lo cotidiano. Sorprendido por aquella fuerza desconocida, se ofrece como ejecutor de los mandatos de la Sombra, pero sus conjeturas son *menos* horribles, *menos* inverosímiles y sobrenaturales. Pero es inútil. El espectro, al canto del gallo, a la llegada del día, desaparece. Este golpe con la partesana («porque es invulnerable como el aire», es algo que comprende hasta Marcelo, y sin embargo Horacio le ha ordenado golpear), este último rasgo de realidad, casi de «*materialidad*» de la Sombra: ¡hasta qué punto es preciso sentirla real para intentar golpearla! Pero el espectro no es «material»; es inaccesible al arma, como el aire, pero es real, aunque su realidad sea de otro género. Existe en otro mundo; de día, no existe. Esta escena determina perfectamente la «naturaleza» de la Sombra: no se trata de un accesorio escénico, auxiliar, de una forma lógicamente necesaria, sino de algo que existe *realmente* en la tragedia, que le pertenece, que

es insustituible e inalienable, pero que existe como fuera de *ella,* que posee una existencia particular, en otro mundo, en otra realidad.

> Bernardo. — ¡Estaba a punto de hablar, pero cantó el gallo!
> Horacio. — ¡Y entonces se estremeció, como un delincuente bajo un terrible requerimiento! He oído contar que el gallo, trompeta de la mañana, despierta al dios del día con la alta y aguda voz de su garganta sonora, y que a esta señal los espíritus que vagan errantes, ya se encuentren en el agua o en el fuego, en la tierra o en el aire, huyen presurosos a su región. Y de la verdad de esto es clara prueba lo que acabamos de ver.
> Marcelo. — ¡En efecto, desapareció al cantar el gallo!

El Espíritu existe *solamente de noche.* Pero llega la mañana, la noche se va. Entonces empieza a actuar la Sombra en la obra.

> Horacio. — .....
> Pero ¡ved cómo la aurora, envuelta en su manto de púrpura, viene pisando el rocío de aquella empinada colina que se ve hacia el Oriente! Rindamos nuestra guardia, y, siguiendo mi consejo, vayamos a comunicar al joven Hamlet lo que hemos visto esta noche, pues por mi vida, ese espíritu mudo para nosotros pretende hablarle. ¿Os parece bien que le imformemos de ello, como exige nuestro afecto, cumpliendo nuestro deber?

A Horacio le tocó la suerte de unir lo celestial con lo terrenal, y ser uno de los ejecutores fatídicos del ignorado mandato. Muchas cosas suceden en la obra sin palabras, ésta parece estar envuelta en silencio. Por eso, es mucho lo que se silencia, lo que no está lógicamente motivado. Horacio, que con enorme ímpetu acepta la realidad de la Sombra, se ofrece con pasión inquieta como ejecutor de sus mandatos. Su «sabiduría» se muestra impotente, sus conjuros, inútiles, sus conjeturas acerca de la finalidad de la aparición, no llegan a captar lo más importante. No son más que «palabras», algo que se halla en la superficie misma, en el razonamiento, en la consciencia, en la cara diurna de su alma. Pero la Sombra habla no sólo a esta faceta, a su mente y a su consciencia. Sugiere a su alma nocturna que se lo cuente a Hamlet. Naturalmente, esto podría parecer simple y comprensible («como exige nuestro afecto, cumpliendo nuestro deber»), lo primero que se le podía ocurrir. Es natural y sencillo que se le ocurra contárselo al príncipe: él mismo lo explica por su afecto y por el deber. Y también Marcelo se lo *suplica,* como si la idea fuera suya:

Let's do it, I pray. Y esa seguridad, ese *conocimiento* en Horacio —éste sí singular, incomprensible, «innatural»— de que el Espíritu hablará forzosamente con el hijo («por mi vida», etc.). Ni cuando oyó hablar sobre las dos apariciones de la Sombra, ni cuando lo presenció por primera vez, se le pasó por cabeza esta idea. Todo en *Hamlet* tiene dos sentidos: uno, simple, accesible, abierto; otro, recóndito, alusivo, inexplicable. En las cosas más sencillas se descubren de pronto abismos insospechados; en los sucesos más naturales puede percibirse una insólita singularidad. También aquí. El vago presentimiento de Horacio que se transforma en extraña seguridad, equivalente casi a un conocimiento místico, constituye el nudo de la obra, de su fábula. El análisis de la primera escena no sólo ofrece material para la determinación del papel de la Sombra en la tragedia (ya que su *función* puede dilucidarse únicamente del estudio *de todo* el drama), sino que además introduce directamente en la fábula de la obra, en el curso de la acción. Resumamos lo dicho. Hemos «analizado» una escena, en la cual la Sombra aparece silenciosa e inactiva, pero por sus «reflejos», por el desarrollo de la acción (la obra ya ha iniciado su *movimiento,* la zona no es estática, de hecho, la aparición de la Sombra ya es acción. Más arriba hemos señalado el carácter de este principio de movimiento a través de Horacio) se puede describir el significado general de su función en la tragedia. Pero el papel que desempeña lo tendremos que ir descubriendo en el transcurso de toda la obra. La Sombra representa el *nudo* de la tragedia, su raíz del más allá. Es preciso distinguir entre la trabazón de los sucesos en vida y la póstuma. La trabazón en vida [92] que se revela a través de los relatos y que ha tenido lugar antes de empezar la tragedia, es el impulso oculto que estimula el desarrollo de la acción. Su origen se remonta a una época anterior al drama, se halla fuera de éste. La primera escena nos da a conocer el nudo político de la obra, el duelo con Fortinbrás, principio de una lucha sin acción que atraviesa toda la tragedia, que la inicia y la termina, que sirve de marco a la misma. El sentido de esta lucha y el papel que en ella desempeña la Sombra los veremos más adelante, y pueden descubrirse en función del desarrollo general de la intriga política, de Fortinbrás, etc. Ahora nos limitaremos a señalar que se trata del drama familiar de la corte danesa y que el Espíritu que viene a hablar al hijo sobre la madre y el tío representa asimismo la razón de la intriga política. Los dos nudos de la obra, el que se configura en vida de Hamlet padre y el que cristaliza después de su muerte, quedan vinculados [93]: La Sombra posee el mismo aspecto que tenía el rey cuando se batió con el noruego. Otra circunstancia a señalar: el segundo nudo de la obra, también en vida del padre, lo constituye el drama familiar. No se ha dicho ni una sola palabra al respecto, pero éste es el *significado* de la aparición

de la Sombra y de toda la escena, la cual, repito, inicia la acción, el movimiento del drama. Más adelante estudiaremos este segundo nudo. Tanto este nudo como el anterior corresponden a lo que ha sucedido antes de empezar la tragedia; nos enteramos de ello a través de los relatos.

Otra cosa muy distinta es la función póstuma, de la Sombra. La función de la Sombra de Hamlet, de su Espíritu, y no del rey Hamlet. Es ella la que origina la sorprendente trabazón de sucesos, las graves y maravillosas desgracias, actuando no tanto de forma inmediata (incluso sin actuar), como a través de otros. La Sombra es la raíz del más allá de la tragedia, el mecanismo «sepulcral» de su movimiento, el eslabón que une los dos mundos, el medio del que se sirve el más allá para influir en este mundo. La Sombra no actúa directamente. Impera sin actuar, domina esta obra sin acción. La Sombra de Hamlet no es un *personaje,* del drama, por eso su *caracterización* carece de sentido. La descripción que Horacio hace de ella, corresponde de hecho al rey antes de morir, el cual tampoco es un personaje de la tragedia, sino su *motivo,* su argumento, el nudo del drama.

La Sombra es un Espíritu impregnado de tenebrosa inestabilidad, en el límite entre el acontecimiento —fenómeno— de la acción y el personaje. Forma parte de la fábula de la obra, pertenece al desarrollo de la acción, es el nudo antes de la tragedia y en la misma. La Sombra es el elemento de ultratumba en la fábula de la tragedia que une los dos mundos en el drama, transmitiendo la extraña influencia de un mundo a otro.

El análisis de esta escena nos ha llevado a establecer no sólo que la Sombra pertenece a *la fábula de la obra* y a los personajes, que constituye su lado *de ultratumba* y, por consiguiente, no puede darse su caracterización, sino que además hemos mostrado en esta misma escena que inicia la acción, la influencia, la acción que ejerce la Sombra en el curso de los acontecimientos, o más exactamente: hemos aplicado estas tesis generales, obtenidas gracias al análisis de la escena, a su propia explicación [94].

Nos limitaremos aquí a estas indicaciones generales respecto al significado de la Sombra. La Sombra en sí se irá revelando como fenómeno en el curso de la acción, en los demás personajes. En la obra se presiente lo sepulcral detrás de cada palabra, de cada acto. La sombra que proyecta la Sombra, la «sombra de la Sombra», como dice Hamlet, marca la obra entera (puesto que posee un solo centro, todo gira en torno a lo mismo), el desarrollo de la acción.

Por consiguiente, es preciso empezar por descubrir la «sombra de la Sombra» en el propio Hamlet y, a través de éste, en la totalidad de la tragedia.

III

El melancólico Hamlet, príncipe de Dinamarca (*Hamlet,* como su padre: es profundamente simbólico; siempre *príncipe,* es decir, siempre no como él mismo, sino como el *hijo del rey;* siempre *de Dinamarca,* puesto que el drama familiar se halla constantemente entrelazado con el político, y Hamlet —vive y muere— siempre como príncipe de Dinamarca, heredero de la corona, su legítimo dueño), ya antes de aparecer la Sombra, se encuentra sumido en el más profundo luto, entregado a la tristeza nocturna. La repentina muerte del padre, el rápido y precipitado matrimonio de la madre, todo ello colma su alma de vagos pero significativos presentimientos. Antes de fallecer el padre, y de casarse su madre, es decir, antes de que dé comienzo el enredo de la tragedia (lo cual a su vez sucede antes de que se inicie la misma), Hamlet, a juzgar por algunos fragmentos, por alusiones dispersas a través del drama, era distinto. El estudiante de la universidad de Wittenberg, conocedor de libros y de la ciencia, domina la espada y el arte de la esgrima, es todavía un hombre que participa de todo aquello con lo cual romperá después. Todavía un hombre *vulgar, como todos* o *como casi todos,* pues desde su nacimiento está marcado por la tragedia. De todos modos, se trata únicamente de un presagio, de un signo, de una posibilidad en el futuro; su visión del mundo, o, más exactamente, su actitud frente al mundo (y su lugar en él) son otros antes de la tragedia: para convencerse, bastará con recordar que Guildenstern y Rosencratz son amigos suyos. Él mismo dice que *desde hace tiempo* ha abandonado sus ocupaciones y asuntos. Es Hamlet antes de la tragedia. Ésta se inicia *antes* de levantar el telón, el enredo arranca anteriormente Es extremadamente importante advertir y subrayar que el nudo mismo de la tragedia, el asesinato del padre y el matrimonio de la madre, han cambiado a Hamlet. Por consiguiente, Hamlet hace su aparición en la tra-

gedia ya *distinto,* ya marcado. Antes de que se entere del asesinato, ya se encuentra encerrado en el círculo mágico de la tragedia.

Su relación con el padre, con la madre —relación familiar, sanguínea, corporal— ha comunicado a su alma el oscuro y horrible momento del arranque de la tragedia, el momento del asesinato. Se ha cortado un cabo del hilo, y ello repercute instantáneamente en el otro cabo. Existen inconcebibles mensajeros que hablan al alma con palabras sordas pero claras; existen signos invisibles, pero claramente percibidos; existen hilos místicos que atan corporal y mentalmente al hombre. Hamlet antes de la aparición de la Sombra es un puro presentimiento. Adivina que sobrevendrán desgracias, pero todavía no lo sabe; el misterio no se le ha revelado, pero ya subyace en su alma. Su segunda alma, su ser nocturno lo percibe, lo siente, lo sabe, aunque la consciencia diurna lo ignore. Y de aquí, la angustiosa ansiedad, profunda e increíblemente tensa, que le domina.

> Rey. — ¿Por qué te envuelven todavía esas nubes de tristeza?
> Hamlet. — Nada de eso, señor mío; me da demasiado el sol.
> (I, 2)

Le da demasiado el sol, Hamlet *ha sido entregado* a la noche, es su profeta, puesto que vínculos invisibles (*familiares, sanguíneos*) le atacan a ella, a la noche donde está ahora su padre. Sus oscuros presentimientos no han cristalizado todavía, no se han aclarado: la luz del sol los dispersa, y Hamlet, en un esfuerzo doloroso, se concentra en sus percepciones nocturnas. La luz del sol no es su luz; el mundo del día no es su mundo. No sabe aún qué es, pero *algo* extraño e insólito subyace profundamente en su alma. Tan sólo la esfera inconsciente, subliminal de su mente lo percibe, y este conocimiento naciente le tortura. Sin saberlo aún, sin advertirlo, es ya un enemigo secreto del rey.

> Hamlet. — (*Aparte.*) Un poco menos que primado y un poco más que primo.

No se trata de algo que *parece,* sino de algo que *se halla en su alma.* Hay en sus presentimientos nocturnos una profunda sensación de realidad, seguridad, casi conocimiento. El rey y la reina le consuelan: todo resulta simple, natural, habitual, comprensible; pero es inútil: su alma profética sabe que hay allí algo sobrenatural, insólito, extraño.

He aquí el diálogo, de una fuerza extraordinaria, de un alma que sabe y de una mente que no comprende, de la luz diurna, de los argumentos

irrebatibles de la razón y de los presentimientos nocturnos, aunque vagos y oscuros, de un misterio que percibe el alma.

> Reina. — Querido Hamlet, arroja ese traje de luto, y miren tus ojos como a un amigo al rey de Dinamarca. No estéis continuamente con los párpados abatidos, buscando en el polvo a tu noble padre. Ya sabes que ésta es la suerte común; todo cuanto vive debe morir, cruzando por la vida hacia la eternidad.
> Hamlet. — Sí, señora; es la suerte común.
> Reina. — Pues si lo es, ¿por qué parece que te afecta de un modo tan particular?
> Hamlet. — ¡«Parece», señora! ¡No; es! ¡Yo no sé parecer! ¡No es sólo mi negro manto, buena madre, ni el obligado traje de riguroso luto, ni los vaporosos suspiros de un aliento ahogado; no el raudal desbordante de los ojos, ni la expresión abatida del semblante, junto con todas las formas, modos y exteriorizaciones de dolor, lo que pueda indicar mi estado de ánimo! ¡Todo es realmente apariencia, pues son cosas que el hombre puede fingir; pero lo que dentro de mí siento sobrepuja a todas las exterioridades, que no vienen a ser sino atavíos y galas de dolor!

El dolor de Hamlet, su *incomprensible* tristeza, su *insólito* y riguroso luto por su difunto padre, destacan, como una mancha *oscura,* como el *color de la noche,* sobre el fondo apacible de alegría y de triunfo del amor, de la fuerza, de la vida, del matrimonio, y de la coronación. Hamlet mismo no alcanza a comprenderlo, pero no se trata del habitual luto, del dolor de un hijo que ha perdido a su padre; aunque de forma inconsciente, su alma lo sabe con certeza. Todo es simple, habitual, todo muere y pasa a la eternidad de la tierra; es el destino de todos. He aquí dos visiones del mundo: la del hombre de la consciencia diurna, de la razón, del rey; y la de las profundidades del alma profética de Hamlet. La aflicción del príncipe, su luto *asustan, inquietan* al rey y a la reina. También ellos presienten, sin que aflore a la consciencia, la fatalidad destructora de este luto: así se capta en los «reflejos» el profundo horror presentido por Hamlet. Procuran distraer la atención del príncipe del recuerdo del padre muerto, le suplican que abandone el «color de la noche», que deseche la tristeza, que mire amistosamente («como a un amigo») al rey de Dinamarca. Les asusta comprobar hasta qué punto se siente afectado Hamlet. Su dolor es incomprensible para él mismo —dolor profundo, recóndito, fúnebre, es decir, relacionado con el más allá—; los colores nocturnos no son más que signos del dolor, y así sucede siempre en Hamlet: del principio al fin de

la tragedia, sus monólogos, su melancolía, sus tristes meditaciones, sus parlamentos, sus trajes de luto, torrentes de lágrimas, aspecto afligido, no son más que signos del dolor, sus atavíos y galas. Lo que está viviendo su alma se halla muy por encima de toda exhibición; lo demás son galas. Su dolor es tan profundo que no puede manifestarse ni siquiera en la tragedia. Es preciso recordarlo durante la ulterior «lectura» de la obra: no confundir los signos del dolor con el dolor mismo. Éste se halla a una profundidad inconmensurablemente mayor, está en el «silencio de la tragedia.

> Rey. — Es una hermosa acción que enaltece vuestros sentimientos, Hamlet, el rendir a vuestro padre ese fúnebre tributo; mas no debéis ignorar que vuestro padre perdió a su padre; que éste perdió también al suyo, y que el superviviente queda comprometido por cierto término a la obligación filial de consagrarle el correspondiente dolor; pero perseverar en obstinado desconsuelo es una conducta de impía terquedad; es un pesar indigno del hombre; muestra una voluntad rebelde al Cielo, un corazón débil, un alma sin resignación, una inteligencia limitada e inculta. Pues si sabemos que esto ha de suceder necesariamente y que es tan común como la cosa más vulgar de cuantas se ofrecen a nuestros sentidos, ¿por qué, con terca oposición, hemos de tomarlo tan a pecho? Vaya, ése es un pecado contra el Cielo, una ofensa a los muertos, un delito contra la Naturaleza, el mayor absurdo a la razón, cuyo tema común es la muerte de los padres, y que desde el primer difunto hasta el que muere hoy no ha cesado de exclamar: «¡Así ha de ser!»

El rey enumera detalladamente todos los pecados de Hamlet: *ese* dolor, *ese* luto representan una falta contra la inteligencia, un pecado contra el Cielo, un delito contra la Naturaleza, *un absurdo a la razón,* puesto que *así ha de ser,* puesto que es tan *común* como lo cosa más vulgar. Voluntad rebelde, delito contra la Naturaleza, mente ofuscada, dominada por la lectura.

> Rey. — ...Os rogamos, por tanto, que moderéis ese inútil desconsuelo y nos miréis como a un padre porque, sépalo todo el mundo, vos sois el más inmediato a nuestro trono, y no menos acendrado que el amor que el más tierno padre siente por su hijo es el que yo os profeso... En cuanto a vuestra intención de volver a la Universidad de Wittenberg, nada hay más opuesto a nuestros deseos, y os suplicamos que consintáis en permanecer aquí, bajo la alegría y de-

leite de nuestros ojos, como el primero de nuestros cortesanos, sobrino e hijo nuestro.
Reina. — No sean vanos los ruegos de tu madre, Hamlet. Te suplico permanezcas con nosotros; no vayas a Wittenberg.

El rey y la reina son sinceros, cuando ruegan a Hamlet que se quede y no marche a Wittenberg; realmente desean que permanezca en la corte como el más inmediato al trono, ya que desde el momento que el rey comprenda que el dolor de Hamlet le es hostil, funesto, él mismo lo alejará. Pero en este momento no se trata más que de un vago presentimiento, un temor, y desea sinceramente amar a Hamlet, mitigar su pena. Y sin embargo, teme ya el dolor del príncipe, su continuo pensar en el padre. Y Hamlet, que solamente presiente algo, pero que nada sabe con precisión, que no se ha iniciado todavía en el misterio de la tierra ignorada, pero que ya se halla vinculado a ella por la muerte del padre por los inquebrantables vínculos del *luto,* Hamlet *ya* no siente deseos, *ya* le es indiferente permanecer *aquí,* en este mundo; ya está libre de asuntos y ocupaciones. Y con la laxitud propia del dolor, sin sospechar siquiera las terribles consecuencias que le acarreará su obediencia, pero ya *obediente,* ya forzado a permanecer en Elsinor, dice: «Haré cuanto esté de mi parte por obedeceros, señora».

Es este un rasgo de una enorme sutileza, un detalle artísticamente perfecto, fundamental para asentar los cimientos de todo el edificio de la tragedia: falto de voluntad, *sumiso* frente a los reyes hostiles, los cuales suplican que se quede a quien desterrarán después (¿cómo?, ¿por qué?). Una sola respuesta: *así lo exige la tragedia.* En la alegría inquieta, casi histérica, en las exclamaciones salvajes del rey que ha tomado esta respuesta, esta aceptación como una prueba de amor, de obediencia a *su* persona (la ceguera de los personajes y el oscuro «*así lo exige la tragedia*», su acatamiento a esta exigencia: aquí está encerrado el estilo de la obra) se percibe la fuerza —oscura y ciega, pero ya en marcha— de la tragedia, fuerza que nada puede detener, que supedita todo el comportamiento de los personajes y que conduce a aquellos resultados, contrarios a sus intenciones, que la tragedia precisa.

Rey. — ¡Bien, he ahí una respuesta amable y afectuosa! ¡Sed cual Nos mismo en Dinamarca! Señora, venid; esa noble y espontánea decisión de Hamlet se posa risueña en mi corazón; en gracia de lo cual, ningún alegre brindis habrá hoy en Dinamarca sin que lo anuncie a las nubes el potente cañón, y sin que a cada libación del

rey retumben estrepitosamente los cielos, repitiendo el trueno de la Tierra.
¡Vamos allá!

La corte marcha. Hamlet se queda solo. Ya está con su soledad. Ya se expresa en monólogos. Más adelante estableceremos el significado de estos monólogos. Ahora simplemente repetimos: no son más que *signos del dolor.* Todos sus monólogos, en particular el primero (I, 2) poseen un extraño carácter: aparentemente, no guardan relación alguna con el curso de la acción, son como *fragmentos* de sus vivencias en solitario, los cuales no constituyen ni el principio ni el fin de sus meditaciones, pero que en general ofrecen un cuadro aproximado de sus vivencias y *están situados en el lugar debido.* Poco importa que aparentemente no estén relacionados con la acción, que *aparentemente* se trate de meditaciones *generales* que ponen al descubierto los estados de ánimo y opiniones del príncipe: *interiormente* se trata de las vivencias de Hamlet, las cuales guardan una relación *directa* con la *acción* de la tragedia, la explican y la iluminan, desenvolviéndose *paralelamente* al desarrollo de la acción, y permiten establecer las relaciones existentes entre ellos, lo cual, a su vez, supone la clave de la tragedia. Su carácter insólito y extraño se debe a lo que de insólito y extraño tienen estas «relaciones». Los monólogos son *fragmentos;* el velo que oculta su dolor, su vida interior, no desaparece aquí, en la soledad de estos soliloquios, sino que *se torna más tenue,* más transparente, y destaca aquello que hay detrás de él, más que en las conversaciones con otros, donde este velo se revela más opaco; son como orificios, pero cubiertos también por la sutil película de los «parlamentos», de las «palabras». Hay cosas que sólo se pueden ver a través de un *velo;* éste no sólo las oculta, sino que al mismo tiempo las deja entrever, pues sin él, son invisibles. Este es el caso de las vivencias de Hamlet. Pero a ello nos referiremos más adelante. El primer monólogo, que posee un valor casi decisivo para la comprensión de Hamlet, esboza, en forma de presagio, toda su futura tragedia. No se trata de un monólogo «general», que ocupe un lugar aparte, al margen de la acción, dicho únicamente para revelar al espectador el estado de ánimo del héroe. Es la clave de toda la obra. El alma de Hamlet, que presiente el misterio venidero, ya no acepta este mundo, ni vive en él. Se halla sumida en un dolor cada vez más profundo y sin salida. Ya se ha desprendido de todo lo que es de este mundo, de la naturaleza, de los hombres, del sol. Todavía no se han borrado de su memoria las citas de los libros, pero ya no tiene razón alguna para continuar sus estudios. Odia el sol, y en su infinito aislamiento, apartado de los hombres, separado de la naturaleza, ha colmado su alma de una terrible soledad. En ello está el presentimiento

de su futura tragedia, de su aislamiento del mundo, terror a la soledad de un alma perdida en el mundo. Lo penoso que resulta *ya* para él este aislamiento puede verse en este grito, en este lamento, impregnado de angustia desesperada y sin salida, de ansia de fundirse, de disolverse, de dejar de existir:

> ¡Oh!... ¡Que esta sólida, excesivamente sólida, carne pudiera derretirse, deshacerse y disolverse en el rocío!... ¡Oh que no hubiese fijado el Eterno su ley contra el suicidio!... ¡Oh Dios! ¡Dios!... ¡Qué fastidiosas, rancias, vanas e inútiles me parecen las prácticas todas de este mundo... ¡Vergüenza de ello! ¡Ah! ¡Vergüenza! ¡Es un jardín de malas hierbas sin escardar, que crece para semilla; productos de naturaleza grosera y amarga lo ocupan únicamente!...

Hamlet parece no sentirse ligado a este jardín abandonado, ansía diluirse en el rocío. *El peso de la vida* constituye la melodía trágica de la «música» de la obra. El sentido de este monólogo, su relación con la acción residen en la atracción que siente Hamlet por la *tumba,* en su renuncia a la vida. Se halla al borde de la no existencia, del suicidio. ¿Qué le impide suicidarse?, ¿la religión? Pero esto no está relacionado con la acción, no aparece motivado, y sin embargo, tiene ante sí un obstáculo, ha sido llevado hasta el borde, pero allí debe detenerse. Y de nuevo: *así lo exige la tragedia.* Y de nuevo: la «ceguera»; el propio Hamlet lo toma por una interdicción religiosa. Pero se trata de algo distinto: no es un motivo interno que el autor atribuye arbitrariamente al héroe, el que le retiene, es la tragedia misma la que le inmoviliza. Ha sido apartado de la vida, y los asuntos terrenales se le antojan caducos, fastidiosos, grises, triviales. Pero si, por un lado, Hamlet ya está separado de todo, en su dolor ya ha roto todos los vínculos habituales y siente hostilidad hacia todo, si ya ha sido extraído del círculo de la vida, si ya está aislado, solo, por otro lado, sin que él mismo lo advierta, ha establecido unas relaciones *distintas,* insólitas con todo esto, está vinculado a ello por el desarrollo de la acción. *Esto* le ata a la tragedia, a su nudo, y por esta razón no puede abandonarla, y suicidarse.

Su *mente* se detiene ante todo en el aspecto terrenal del asunto: le preocupa el precipitado matrimonio de su madre; no se trata de una decepción, de los sentimientos ofendidos de un idealista. No, aquello quedó grabado demasiado profundamente en su consciencia trágica, que lo aprehendía honda y emocionadamente. Apartado de la naturaleza, del sol, del estudio, de la alegría y la luz, queda separado para siempre de las mujeres. La ruptura con la madre, la mujer que le ha traído al mundo, es profun-

damente simbólica en la tragedia. Inmerso en lo extraño e insólito, que adivina detrás de las cosas más banales, cuya misteriosa y trágica hondura siente detrás de todo fenómeno de la vida, capta la singularidad del pecado de su madre. En sus juicios y elogios al padre (¡como si se tratara de eso! ¡Otra vez la «ceguera»!) suenan todavía ecos del estudiante que aún no ha abandonado lo *habitual,* pero que ya percibe el lado oculto de todo esto.

> Hamlet. — ...¡Que se haya llegado a esto!... ¡Sólo dos meses que murió!... ¡No, no tanto; ni dos! ¡Un rey tan excelente, que, comparado con éste, era lo que Hiperión a un sátiro! ¡Tan afectuoso para con mi madre, que no hubiera permitido que las auras celestes rozaran con demasiada violencia su rostro! ¡Cielos y tierra! Habrá que recordarlo? ¡Cómo! ¡Ella, que se colgaba de él, como si su ansia de apetitos acrecentara los que nutría! Y, sin embargo, al cabo de un mes... (¡no quiero pensar en ello! ¡Fragilidad, tu nombre es mujer!...). ¡Un mes apenas, antes de estropearse los zapatos con que siguiera el cuerpo de mi pobre padre, como Níobe arrasada en lágrimas...; ella, sí, ella misma... (¡oh, Dios!, una bestia incapaz de raciocinio hubiera sentido un dolor más duradero), casada con mi tío, con el hermano de mi padre, aunque no más parecido de mi padre que yo a Hércules!... ¡Al cabo de un mes!... ¡Aun antes que la sal de sus pérfidas lágrimas abandonara el flujo de sus irritados ojos, desposada! ¡Oh ligereza más que infame, correr con tal premura al tálamo incestuoso! ¡Esto no es bueno ni puede acabar bien! *Pero ¡rómpete, corazón, pues debo refrenar la lengua!*

No importa que el corazón se parta, los labios deben permanecer cerrados. Este voto de silencio interior confiere un carácter especial al papel del príncipe. Todo es igual y no puede acabar bien: el dolor indecible del corazón y los oscuros presentimientos. Esto es lo que ata a Hamlet.

No se trata, desde luego, de meditaciones; las meditaciones, el pensamiento no pueden llevar a esto, se trata más bien de *to reason most absurd.* No es el habitual llanto fúnebre de un hijo, es, más bien un pecado contra la naturaleza; de reflejos, de proyecciones de oscuros sentimientos (como todos los monólogos no son más que proyecciones en el plano de la tragedia de sus turbias profundidades), que él mismo no ve con claridad. Primer período, Hamlet antes de la aparición del Espíritu: todo él es presentimiento, un conocimiento latente de la mitad oscura del alma. Ello explica esa mezcla (en esa *mezcla* reside el secreto del sorprendente estilo de esta parte) de lo *todavía* habitual, *todavía* simple y *ya* insólito, fuera de lo corriente. De aquí, el carácter «heterogéneo» del monólogo:

reflejo de juicios «simples» y comprensibles y de oscuros presentimientos de desgracias. De aquí, sus palabras a Horacio acerca de la bebida:

> Hamlet. — ...Conque, ¿cuál es tu objeto en Elsinor? ¡Te enseñaremos a empinar el codo antes que partas!

Y su ironía todavía *tan simple,* al referirse a la boda de su madre:

> Hamlet. — ¡Economía, Horacio, economía! Los manjares cocidos para el banquete de duelo sirvieron de fiambres en la mesa nupcial.

Y sus reproches al rey:

> Hamlet. — El rey, que vela esta noche y, llena su copa, celebra la orgía, y el fanfarrón se tambalea en una danza salvaje; y como apura sus tragos del Rin, el timbal y la trompeta rebuznan el triunfo de sus brindis (I, 4).

Esto permanece *en la superficie,* es simple, diurno, monocolor, no refractado en las profundidades del alma; son juicios corrientes, simple ironía, carecen de esa última profundidad, no han sido encendidos por las llamas internas del alma. Es aun Hamlet el hombre corriente, no marcado. Pero hay algo más en sus presentimientos. Está la sabiduría anticipada de las revelaciones venideras, está la honda sensación de misterio que envuelve todo. Y todo se mezcla: las dos almas de Hamlet todavía no se han descubierto, todavía llevan una existencia paralela e independiente. Como dos corrientes —estas almas— se desplazan en Hamlet y pronto se encontrarán, sus dos mitades, la diurna y la nocturna. Y todo ello, asombrosamente amalgamado: al hablar sobre las orgías del rey (acto I, esc. 4), Hamlet dice que el vino arruina las hazañas, y en estas palabras se advierte solamente al estudiante de Wittenberg que censura los vicios de la corte, se advierte una mirada vulgar y un discurso frío. Pero ya se vislumbran los destellos del futuro fuego:

> Así suele acontecer a los individuos que tienen algún vicioso estigma natural, ya sea por nacimiento (en lo que no son culpables, pues la Naturaleza les impide escoger su origen), ya a causa del predominio de algún instinto que a menudo echa por tierra los parapetos y valladares de la razón, o bien por un hábito que recarga de levadura el molde de las buenas costumbres, que estas personas, digo (llevando el sello de un solo defecto, ya sea debido a la librea de la Naturaleza,

o a la rueda de la Fortuna), todas sus virtudes (aunque sean tan puras como la gracia de Dios y tan infinitas como pueda caber en el hombre) se verán menoscabadas en el común sentir por aquella falta particular. Un átomo de impureza corrompe la más noble sustancia, rebajándola al nivel de su propia degradación (I, 4).

Aquí, en palabras simples, todas ellas completamente superficiales, hay un presentimiento de la tragedia, un eco de ese terrible lamento: «que haya nacido yo...» Aquí ya se vislumbra esa llama trágica que iluminará toda la obra, que marcará siniestramente todos los rostros, que arroja sangrientos reflejos; aquí ya está el presentimiento, el presagio de *la tragedia del nacimiento.*

Pero donde mejor se percibe la «dualidad» de Hamlet antes de la tragedia es en sus relaciones con Ofelia. Es preciso examinarlas, para comprender asimismo el desarrollo de la acción. Pero tendremos que recurrir exclusivamente a los «reflejos», ya que Hamlet no dice ni una sola palabra al respecto y no lo vemos ni una sola vez con Ofelia. Todo se descubre aquí a través de los demás, a través de los reflejos. Por este motivo, no nos enteramos de nada concreto acerca de sus relaciones. Tan sólo por la conversación de Polonio y Laertes con Ofelia (acto I, esc. 3) y por las ulteriores reflexiones de Polonio, podemos reconstituir los contornos más generales de estas relaciones. Hamlet, antes de aparecer la Sombra, ama a Ofelia. Laertes dice a su hermana antes de partir:

En cuanto a Hamlet y sus frívolos obsequios, tómalo como una fantasía y capricho ardoroso, una violeta de la florida primavera de la juventud, precoz, pero no permanente; suave, mas no duradera; perfume y deleite de un minuto; nada más.
Ofelia. — ¿Nada más que eso?
Laertes. — No pienses de ello más (I, 3).

Para Polonio ese amor no es más que fogosidad de la sangre. Ofelia cuenta:

Desde hace algún tiempo, señor, me ha hecho mil protestas de su afección por mí.

. . . . . .

Señor, me ha requerido de amores con aire afectuoso.

. . . . . .

Y autorizó sus palabras, señor, con los más sagrados juramentos del cielo.

Y el billete de Hamlet que Polonio transmite a los reyes:

> «Al ídolo celestial de mi alma, a la archihermoseada Ofelia».
> «En su excelso y níveo seno, estas, etc.»
> «Duda que hay fuego en los astros,
> duda que se mueve el sol,
> duda que lo falso es cierto,
> mas no dudes de mi amor.
> ¡Oh querida Ofelia! Mala maña me doy con estos versos; carezco de arte para medir mis gemidos; pero te amo en extremo. ¡Oh, hasta el último extremo, créelo! ¡Adiós! *Tuyo por siempre, dueño adorado en tanto esta máquina le pertenezca.* — Hamlet» (II, 2).

Es este un presentimiento asombrosamente profundo que es preciso recordar en toda la ulterior lectura de la tragedia: «*en tanto esta máquina le pertenezca*», es decir, Hamlet presiente ya que esta máquina (¡qué palabra tan sorprendente para explicar todo el «*automatismo*» posterior!) está dejando de pertenecerle. Aquí reside toda la tragedia futura. Hamlet no engaña a Ofelia al prometerle amor *en tanto,* hasta, etc. Todavía la ama profundamente —a una profundidad inexpresable— y por eso se da mala maña con los versos. Este amor está solamente esbozado, y lo primero que advertimos es su hondura (significado del billete), pero también su lado trágico. Para Laertes el amor de Hamlet no es más que una violeta que dura un minuto, nada más. Una flor no duradera, perfume de un minuto. Naturalmente, Laertes se refería a otra cosa, pero sus palabras adquieren un significado profundo, se convierten en un presentimiento trágico del desenlace de este amor; y otra vez nos hallamos ante dos significados: uno, el atribuido por el personaje, otro, el de la tragedia. Laertes teme por alguna razón el amor de Hamlet hacia su hermana, le asusta y quiere protegerla. Lo mismo le sucede a Polonio.

> Polonio. — ...Y ¿crees tú en sus protestas, como tú las llamas?
> Ofelia. — No sé qué debo pensar, señor.

Y sigue advirtiéndola:

> Polonio. — ...En una palabra: Ofelia, no des crédito alguno a sus juramentos...

Al igual que Polonio, Laertes se explica a sí mismo y explica a Ofelia sus temores de forma muy simple: se trata de los naturales temores por

el honor de la muchacha, expresados en un lenguaje vulgar y comprensible. Hamlet quizá la ame de verdad, pero *él es un príncipe,* no es libre en su elección, se debe a su alta alcurnia, *no tiene voluntad propia, se halla sujeto a su nacimiento, no es dueño de su destino;* debe contar con el asentimiento del pueblo, por consiguiente, no tiene que dar crédito a sus palabras y debe desconfiar de su amor.

> Laertes. — Quizá ahora te ame, y que al presente ninguna mancha ni doblez empañe la pureza de sus intenciones.

Pero sus palabras, que no se refieren a *eso,* al misterioso destello, al vislumbre del dolor y desgracias venideras, sino que expresan únicamente la preocupación de un hermano por el honor de su hermana, suenan como un lejano eco de la tragedia que va a sobrevenir. Todo parece tener un doble sentido:

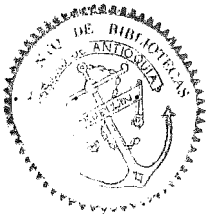
> Pero debes temer, al considerar su alta alcurnia, que el príncipe no tiene voluntad propia, pues se halla sujeto a su nacimiento, y no le es permitido como a las personas de humilde categoría, pretender por sí propio, pues de su elección dependen la salud y prosperidad de todo el reino, y, por tanto, su elección es preciso que se circunscriba a la voz y asentimiento de aquel cuerpo de que es cabeza. Así, pues, si dice que te ama, será prudencia en ti no darle crédito...

Y otra vez: relacionen esto con el *en tanto, hasta...* Laertes siente que «esta máquina» no le pertenece a Hamlet, que éste es esclavo de su nacimiento, que no es dueño de sí mismo. Y de nuevo nos hallamos ante una alusión a la tragedia del nacimiento: «Que haya nacido yo...» De este modo, en sus relaciones con Ofelia se perfilan claramente estos dos aspectos de Hamlet: sigue aquí, como todos, ama a una muchacha, Ofelia, pero en otro sentido (en el presentimiento) ya no es él, su «máquina» no le pertenece, es esclavo de su nacimiento, no sabrá amar, su amor acabará funestamente; aquí se vislumbra ya lo misterioso, una alusión ilumina la futura tragedia del amor de Hamlet y Ofelia.

Así es Hamlet antes de aparecer la Sombra: todo presentimiento, todo consciencia a medias, en parte aquí, en parte, allí, en el umbral de dos mundos. La Sombra no le impone la venganza desde fuera. Sin saberlo, Hamlet camina al encuentro de la Sombra.

> Hamlet. — ...¡Mi padre!... ¡Me parece que veo a mi padre! (I, 2),

dice a los que han venido a contarle la aparición de la Sombra; siente que se acerca. He aquí la explicación de Hamlet entero: ve constantemente a su padre en los ojos de su alma [95].



Horacio. — ¡Oh! ¿Dónde, señor?
Hamlet. — ¡En los ojos de mi alma, Horacio!
. . . . . .
Horacio. — Señor, creo haberle visto anoche.
Hamlet. — ¿Visto? ¿A quién?
Horacio. — Al rey, vuestro padre, señor.
Hamlet. — ¡Al rey, mi padre!
Horacio. — Contened un instante vuestro asombro y prestadme oído atento mientras, con el testimonio de estos caballeros, os relato el prodigio.
Hamlet. — ¡Por amor de Dios, que te oiga!

Hamlet escucha asombrado, tenso el sorprendente relato (¡otra vez un relato!) de Horacio acerca del fantasma sin interrumpirle, en silencio. En este excelente cuadro en que Hamlet expresa su asombro, pero sin llegar a la estupefacción, en este cuadro, de un admirable relieve, se manifiesta toda la actitud de Hamlet hacia la Sombra. Apenas ha terminado el relato, que Hamlet empieza a preguntar precipitadamente sobre lo ocurrido, cosa asombrosa, pero no excesivamente: ¿dónde fue?, ¿hablaron con él?

Hamlet. — ¡Es muy extraño!

Y nada más: extraño, eso es todo. Ninguna otra palabra se repite tanto como *strange*.

Hamlet. — En verdad, en verdad, señores, que esto me inquieta... ¿Estáis esta noche de guardia?
Marcelo y Bernardo. — Estamos, señor.
Hamlet. — ¿Que iba armado, decís?
Marcelo y Bernardo. — Armado, señor.
Hamlet. — ¿De punta en blanco?
Marcelo y Bernardo. — De pies a cabeza.
Hamlet. — Luego no le veríais el rostro.
Horacio. — ¡Oh, sí, señor! Traía alzada la visera.
Hamlet. — Qué, ¿miraba ceñudamente?
Horacio. — Su aspecto era más bien de tristeza que de enojo.
Hamlet. — ¿Pálido o encendido?

Horacio. — No, sumamente pálido.
Hamlet. — ¿Y clavó en ti los ojos?
Horacio. — Con mucha insistencia.
Hamlet. — Hubiera querido estar allí.
Horacio. — ¡Os habría pasmado de asombro!
Hamlet. — Muy probablemente, muy probablemente... ¿Permaneció mucho tiempo?
Horacio. — Mientras se cuenta sin gran prisa hasta ciento.
Marcelo y Bernardo. — ¡Más, más!
Horacio. — No estuvo más cuando yo le vi.
Hamlet. — Su barba era entrecana, ¿no?
Horacio. — Sí, señor, como yo se la vi en vida, de un gris plateado.
Hamlet. — Haré guardia esta noche; quizá se aparezca de nuevo.
Horacio. — De seguro.

La tensa y entrecortada expresividad de esta conversación [96] realza vivamente este medio asombro de Hamlet, como si se enterara de algo sorprendente que hubiera visto ya antes con los ojos de su alma, como si la realidad confirmara y justificara sus presentimientos. Hamlet no siente horror —el Espíritu le *habría horrorizado*—, sino sorpresa, como la realización de una profecía de su alma. *Y él mismo* camina al encuentro de la Sombra, *él mismo quiere* interrogarla, indagar.

Hamlet. — ¡Si adopta la figura de mi noble padre, le hablaré, aunque el infierno abra rugiendo su boca y me mande callar! Os ruego a todos que si hasta ahora habéis ocultado esta visión, sigáis teniéndola en el mayor secreto, y cualquier cosa que esta noche ocurra, lo confiéis al pensamiento, pero no a la lengua.

Hamlet presiente ya lo que de indecible tiene el secreto (les suplica que callen), que busquen el sentido en silencio (esto también es preciso recordarlo en adelante), pues todo está edificado sobre el silencio. Va al encuentro de la Sombra, hay algo que le atrae. El ruego de que callen es un presentimiento del terrible juramento sobre la espada; en general, toda la escena (¡antes de encontrarse con el Espíritu se encuentra con él en una conversación!) es una anticipación, un vislumbre, un presentimiento de la escena de la aparición de la Sombra (otro detalle: los testigos difieren respecto al tiempo que permaneció la Sombra, es imposible determinarlo, se ha perdido el sentido del tiempo, «el tiempo está fuera de quicio»). La sorprendente conversación en «reflejos» muestra la terrible realidad de la aparición de la Sombra. Hamlet sabe casi todo:

Hamlet. — ...¡El espíritu de mi padre en armas!... ¡Esto no va bien!... ¡Sospecho alguna mala pasada!... ¡Quisiera que hubiese llegado ya la noche!... ¡Hasta entonces, silencio, alma mía! ¡Los actos criminales surgirán a la vista de los hombres, aunque los sepulte toda la tierra!

Siente que se aproxima la revelación del misterio, sabe que irrumpirá a pesar de las capas de tierra que lo sepultan. Mientras tanto, este terrible verso revela su dolor y emoción: «¡Hasta entonces, silencio...» Como si por la obra fluyesen dos corrientes que no se encontraran, pero experimentaran una extraña atracción una hacia la otra. La Sombra busca a Hamlet, Hamlet va al encuentro de la Sombra: «¡Quisiera que hubiese llegado la noche!» Es como un espantoso lamento que se escapa de sus labios. Cuando las corrientes se encuentren, cuando Hamlet se entere de lo ocurrido, exclamará «¡Oh alma mía profética!»: lo presentía todo. Aquí está Hamlet entero antes de aparecer la Sombra [97]. Otro detalle de la conversación, decisivo, importante: la Sombra, dice Horacio, estaba pálida y tenía un aspecto de tristeza. *Ya* está aquí (antes de la aparición de la Sombra a Hamlet) la fuente del dolor de la tragedia y del príncipe: es el dolor sepulcral, del más allá, el dolor del país ignoto de donde ha venido la Sombra, el dolor de la tumba, el reflejo en el rostro de Hamlet del dolor sepulcral, del padre.

Es de suma importancia resaltar el carácter de ultratumba, del más allá que tiene el dolor de Hamlet, pues todo él es dolor, como la tragedia entera es dolor.

IV

Por fin las corrientes se encuentran y su confluencia se ilumina con una luz sorprendente que inunda toda la tragedia. Hamlet y el Espíritu se encuentran y esta sola circunstancia determina el desarrollo de las ideas, la estructura de los sentimientos, el destino del príncipe y, a través de éste, todo el curso de la acción de la tragedia. Llega la hora terrible («muerta») de la noche. Frío y viento. En la solitaria explanada, la guardia espera la medianoche. Después de la medianoche —el tiempo no queda bien definido— entra el fantasma. Hamlet está aterrorizado, transfigurado, ante la increíble sensación que le produce el inminente encuentro con el Espíritu de su padre, con un fantasma, con un ser llegado de otros mundos.

> Hamlet. — ¡Ángeles y ministros de piedad, amparadnos! ¡Ya seas un espíritu bienhechor o un genio maldito; ya te circunden auras celestes o ráfagas infernales; sea tu intención benéfica o malvada, te presentas en forma tan sugestiva, que quiero hablarte!... ¡Yo te invoco, Hamlet, rey, padre, soberano de Dinamarca!... ¡Oh!... ¡Respondedme! ¡No me atormentes con la duda!... Antes, di: ¿por qué tus huesos benditos, sepultados en muerte, han rasgado su mortaja? ¿Por qué tu sepulcro, en el que te vimos quietamente depositado, ha abierto sus pesadas mandíbulas marmóreas para arrojarte otra vez? ¿Qué puede significar el que tú, cuerpo difunto, nuevamente revestido de acero, vuelvas a visitar los pálidos fulgores de la luna, llenando la noche de pavor? Y nosotros, pobres juguetes de la Naturaleza, ¿hemos de contemplar tan horriblemente agitado nuestro ser con pensamientos más allá del alcance de nuestras almas? Dime: ¿por qué todo esto? ¿A qué obedece? ¿Qué debemos hacer? (I, 4).

Este monólogo-interrogación, sorprendente por la increíble fuerza del ho-

rror místico que la impregna, inflamado por el fuego que brota del alma horrorizada que *ha rozado otro mundo,* expresa todo lo que hasta entonces se hallaba oculto en Hamlet. Todo se ha unido en esta pregunta de un alma atormentada, de una imaginación atormentada *con pensamientos más allá del alcance de nuestras almas.* Hamlet vuelve a encontrar a su padre, huésped venido de otros mundos, y le pregunta —esto es profundamente significativo, es importante subrayarlo— qué significa la aparición de un difunto, aparición que atormenta a los *pobres juguetes de la Naturaleza,* inconcebible para ellos que se hallan a este lado del misterio. Y, *lo que es más importante, él mismo* pregunta «¿A qué obedece? ¿Qué debemos hacer?» En estas palabras exaltadas de un alma confundida se percibe tal estremecimiento, producido por haber rozado el misterio, que alcanza las *últimas* cuerdas del alma, afinándolas al máximo tono posible, un poco más, y las cuerdas no resistirán, saltarán; estas palabras encierran tal horror ante el misterio, que causa una sensación, desconocida hasta entonces por su profundidad, de conmoción y percepción de un enigma [98]. *Súbitamente,* todo queda desbaratado: hasta aquel momento, los días seguían a los días, el tiempo transcurría normalmente —los días, las ocupaciones, los acontecimientos—, y ha bastado un soplo del fantasma para arruinar todo. Y Hamlet, profundamente angustiado, se debate ante su *nuevo nacimiento*: «¿Qué debemos hacer?» La Sombra hace señas a Hamlet. Horacio y Marcelo aterrorizados intentan retenerlo y convencerlo de que no siga al fantasma.

Horacio. — ¡Os hace señas de que le acompañéis, como si deseara comunicaros algo a solas!
Marcelo. — ¡Ved con qué cortés ademán os invita a un sitio más apartado! ¡Pero no le sigáis!
Horacio. — ¡No, de ninguna manera!
Hamlet. — ¡Me quiere hablar! ¡Debo, por tanto, acompañarle!
Horacio. — ¡No lo hagáis, señor!
Hamlet. — Pues ¿qué habré de temer? Yo no aprecio mi vida en lo que vale un alfiler, y en cuanto a mi alma, ¿qué podrá hacerle, siendo, como él mismo, una cosa inmortal?... ¡Otra vez me hace señas! ¡Le sigo!
Horacio. — Señor, ¿y si os atrae hacia las olas, o hacia la espantosa cumbre de esa roca escarpada, que avanza mar adentro, y asume allí alguna otra forma horrible que pueda privaros del imperio de la razón y arrastraros a la locura? ¡Pensadlo bien! ¡El solo sitio, sin mediar ninguna otra causa, inspira ideas de desesperación al cerebro

de quien mire la enorme distancia de aquella cumbre al mar y sienta bajo él su ronco bramido!

Hamlet quiere ir, no aprecia su vida «en lo que vale un alfiler» y ¿qué puede hacer el espíritu a su alma, *inmortal como la misma Sombra*? Pero Horacio, con palabras sorprendentes, le advierte: la Sombra puede atraerle hacia un *precipicio,* hacia la cumbre de una roca escarpada y, una vez allí, *privarle del dominio de su razón, volverle loco*: he aquí lo que puede hacer (y hace) el Espíritu con su alma. Un solo sitio, un precipicio conduce a la desesperación a todo el que sienta *su ronco bramido,* su voz subterránea. Una roca escarpada, su cumbre avanzando mar adentro, son capaces de arrastrar a la locura, de privar de la razón. Esta imagen diáfana y de un relieve marcadamente pictórico, encierra el significado de aquello que le sucederá al príncipe. Es difícil imaginarse un cuadro real con una saturación superior de simbólica anfibología, de misterio, de alegoría. Es muy importante señalar: Horacio predice que el Espíritu puede *privar a Hamlet del imperio de la razón y arrastrarle a la locura.*

Hamlet. — ¡Todavía me llama!... ¡Vaya, te sigo!
Marcelo. — ¡No iréis, señor!
Hamlet. — ¡Suelta esas manos!
Horacio. — ¡Sed cuerdo! ¡No vayáis!
Hamlet. — ¡Mi destino me llama a voces y vuelve la fibra de mi cuerpo tan robusta, como los nervios del león de Nemea!... ¡Me llama todavía!... ¡Soltadme, señores!... ¡Vive Dios que he de hacer otro espíritu del que me detenga!... ¡Atrás, digo!... ¡Adelante! ¡Te acompaño! (*Salen la Sombra y Hamlet.*)

Es la última vez que Hamlet choca con el mundo anterior. Esta escena simbólica de enfrentamiento con sus compañeros que temen que traspase un determinado límite, un linde oculto, la última raya que separa el mundo del precipicio, la razón de la locura, esta escena de compañeros que intentan retenerle y de Hamlet que vence su resistencia, que suelta las manos que le sujetan, revela, con toda la fuerza de encarnación *escénica* de un símbolo artístico de que es capaz el arte, el significado de su paso «más allá del límite» y de su última lucha. «Mi destino me llama»: Hamlet se limita a seguirlo: «¡Te acompaño» En estos gritos inquietos y frenéticos, crecientes y reiterativos, se percibe la desesperada resolución de ir, de seguir a su destino, de responder a su llamada, aunque sea hasta el borde del precipicio, hasta la locura. Horacio sabe que *el fantasma le ha hecho perder la razón.*

Horacio. — ¡Su imaginación le exalta!
Marcelo. — ¡Sigámosle! ¡En esto no debemos obedecerle!
Horacio. — ¡Vayamos tras él!... ¿En qué parará todo esto?
Marcelo. — Algo hay torcido en el Estado de Dinamarca.
Horacio. — ¡Que el Cielo lo enderece!
Marcelo. — ¡No, sigámosle!

Y otra vez, en una conversación lacónica y fragmentaria, en reflejos, en ecos, surge con una sorprendente fuerza de relieve, como un epígrafe de la tragedia, como una sombra, como un destello de su significado, de sus indecibles profundidades, surge la locura de Hamlet, la locura de toda la tragedia. Hamlet y la Sombra salen, las dos corrientes mutuamente atraídas se encontrarán en otro lugar, y prenderán el fuego trágico de la tragedia: ello constituirá su nudo, y mientras tanto, como un anticipo, se nos presenta su sombra, reflejada en palabras y conversaciones vulgares. Esta sola conversación nos permite comprender que ha empezado la tragedia: *Hamlet está loco,* la aparición del fantasma le ha puesto fuera de sí. ¿Que ocurrirá? *¿En qué parará todo esto?* ¡Es ya el presentimiento del fin! ¡De la catástrofe! *Algo hay torcido en el Estado de Dinamarca,* y el padre, al transmitir algo a su hijo, arruina a Dinamarca, la entrega (¡así sucede efectivamente al final, de acuerdo con la fábula!) al vencido Fortinbrás, a su hijo. *¡Que el Cielo lo enderece!* Relacionen esto último con «una providencia especial» y «hay una divinidad» de Hamlet y obtendrán una «reverberación», sorprendente en su caprichoso misterio, en su juego de sombras y luces, de destellos, de reflejos instantáneos, de tendencias imperceptibles... Este fragmento, tanto por su valor artístico, como por su importancia para comprender el significado de la tragedia, es uno de los pasajes más valiosos de la obra. Aquí está toda la tragedia. Al buen entendedor pocas palabras le bastan.

Y como ocurre siempre en *Hamlet,* tras el relato o la conversación, o el presentimiento, viene la escena propiamente dicha.

Hamlet. — ¿Dónde me llevas? ¡Habla! ¡No voy tan lejos!
Sombra. — ¡Escúchame!
Hamlet. — ¡Te escucho!
Sombra. — ¡Esá próxima la hora en que debo restituirme a las sulfúreas y torturantes llamas!
Hamlet. — ¡Ay pobre espectro!
Sombra. — ¡No me compadezcas! Presta sólo profunda atención a lo que voy a revelarte.
Hamlet. — Habla; estoy obligado a oírte.

Sombra. — Así lo estarás a vengarme, cuando sepas...
Hamlet. — ¿Qué?

Hamlet *está obligado* a escuchar, del mismo modo que «estará obligado» a vengarse. La Sombra le ha situado al mismo borde que separa el *aquí* del *allá,* este mundo del otro. Antes de revelarle su secreto, el secreto de su muerte, la Sombra le lleva hasta la última raya, hasta el borde *del secreto de ultratumba,* cuyo conocimiento exige una transformación física; un oído de carne y sangre no puede comprender las revelaciones de misterios eternos, la más insignificante palabra del relato podría helarle la sangre: tan *horrible* es su enigma.

> Sombra. — ...De no estarme prohibido descubrir los secretos de mi prisión, podría hacerte un relato cuya más insignificante palabra horrorizaría tu alma, helaría tu sangre joven, haría como estrellas saltar tus ojos de sus órbitas, y separaría tus compactos y enroscados bucles, poniendo de punta cada uno de tus cabellos como las púas del irritado puerco espín. Pero estos misterios de la eternidad no son para oídos de carne y sangre...

Aquí el Espíritu pone a Hamlet ante el misterio de ultratumba, ante «los secretos de mi prisión», le permite tocarlos. Y le exige insistente que preste el *oído del alma*: «¡Atiende! ¡Atiende! ¡Oh, atiende!»

Y *una sola* palabra de Hamlet nos revela todo el horror místico que encierra su disposición a escuchar y actuar.

> Hamlet. — ¡Oh Dios!...

La Sombra exige que vengue su muerte:

> Sombra. — ¡Véngale de su infame y monstruoso asesinato!
> Hamlet. — ¡Asesinato!
> Sombra. — ¡Asesinato infame, como es siempre el asesinato; pero éste es el más infame, horrendo y monstruoso!

Y Hamlet promete volar a la venganza con alas tan veloces como la fantasía, como los pensamientos amorosos:

> Hamlet. — ¡Que lo sepa en seguida, para que, con alas tan veloces como la fantasía o los pensamientos amorosos, vuele a la venganza!

Es preciso recordar esto, ya que marcará toda su morosidad y falta de acción posteriores. La Sombra revela el secreto de su muerte: ha muerto envenenado por su hermano, y al contarlo habla no sólo del hermano, sino también de su mujer, la madre del príncipe. Terrible nudo para la tragedia.

> Sombra. — ...¡Oh, horrible! ¡Oh, horrible, demasiado horrible! ¡Si tienes corazón, no lo soportes! ¡No consientas que el tálamo real de Dinamarca sea un lecho de lujuria y criminal incesto! Pero de cualquier modo que realices la empresa, no contamines tu espíritu ni dejes que tu alma intente daño alguno contra tu madre. Abandónala al Cielo y a aquellas espinas que anidan en su pecho para herirla y punzarla. ¡Adiós de una vez! *Ya la luciérnaga anuncia la proximidad del alba y comienza a palidecer su indeciso fulgor. ¡Adiós, adiós, adiós! ¡Acuérdate de mí!*

Tan sólo al principio el Espíritu habla de venganza, después suplica: *no lo soportes, no consientas* que el tálamo de Dinamarca sea un lecho de incesto —*ni una palabra* acerca del asesinato cometido por el tío—, pero hagas lo que hagas, emprendas lo que emprendas, no intentes nada contra tu madre, abandónala al *Cielo* y a las *espinas*. Es necesario destacar esta circunstancia. Aquí no le encomienda la Sombra que mate, ni simplemente que le vengue; no hay aquí órdenes *definidas* terrenales, hay solamente una revelación y un vago *no lo soportes, no lo consientas, no levantes la mano*... El tema de la venganza no es más que una idea general, una de muchas, un tema accesorio. Hamlet se entera de algo que antes ya estaba en su alma. «¡Oh alma mía profética!», exclama. La Sombra le ha confirmado todo. Hamlet ha rozado otros mundos, el secreto terrenal le ha sido desvelado *desde allí,* ha llegado al límite de este mundo, ha traspasado su umbral, ha visto lo que hay más allá y se ha llevado para siempre en el alma la exterminadora luz del misterio sepulcral, de ultratumba, que ilumina toda la tragedia y que en la llama trágica del dolor engloba todo Hamlet [99]. Momentos así no pasan, no se olvidan: Hamlet ha salido del tiempo, el pasado ha resucitado para él, y otro mundo se abre ante sus ojos, escuchando él la voz subterránea del abismo. Es como si *naciera de nuevo,* por segunda vez, y recibiera de su padre *una vida nueva* (que no le pertenece, que está condicionada, condenada) y *un alma nueva.*

> Hamlet. — ¡Oh vosotras todas, legiones celestiales!... ¡Oh tierra! Y ¿qué más?, ¿añadiré infierno?... ¡Oh infamia! ¡Tente, tente, co-

razón mío! ¡Y vosotros, nervios, no caduquéis de pronto, y mantenedme inhiesto!... ¡Que me acuerde de ti!... ¡Sí, Sombra desventurada, mientras la memoria tenga asiento en este desquiciado globo!... ¡Que me acuerde de ti!... Sí, borraré de las tabletas de mi memoria todo recuerdo trivial y vano, todas las sentencias de los libros, todas las ideas, todas las impresiones pasadas, que copiaron allí la juventud y la observación! Y sólo tu mandato vivirá en el libro de mi cerebro, sin mezcla de materia vil. ¡Sí, por los cielos!... ¡Oh la más inicua de las mujeres! ¡Oh infame, infame!... ¡Mis tabletas!... ¡Bueno será apuntar que puede uno sonreír y sonreír y ser un bellaco! A lo menos, estoy orgulloso de que ello puede suceder en Dinamarca... ¡Conque, tío, ya estás aquí! Ahora, a mi consigna, que es: «¡Adiós, adiós, acuérdate de mí!» ¡Lo he jurado!

Es difícil comentar esto; hay que leerlo. *Aquí está dicho* todo: es el instante del *segundo nacimiento* [100]. *A partir de aquí,* en el transcurso de la tragedia, *Hamlet* ya es distinto de todos, ya no es un ser corriente, es un *ser que ha vuelto a nacer.* El hombre ha cambiado *físicamente* (ha nacido) y queda marcado, señalado para toda la vida. Hamlet ha quedado unido a otro mundo, al mundo de ultratumba, y así hay que comprender el legado de la Sombra «¡Adiós, adiós, acuérdate de mí!» En este admirable «adiós» están los vínculos que quedan después de la despedida, el recuerdo del Espíritu —en esto consiste el papel de la Sombra— y Hamlet lo recuerda constantemente, se siente unido a la Sombra a través del sepulcral «adiós». No es casual por eso que repita el «acuérdate de mí»: todo *el recuerdo* le une a la Sombra y le obliga a romper con el pasado, de las tabletas de la memoria (llega a hablar del «globo desquiciado» —es la locura) borrará todas las sentencias de los libros, todas las impresiones del pasado, y únicamente el legado del padre («acuérdate de mí», precisamente eso) vivirá en su memoria, la nueva *semilla* del padre (de ultratumba) que le ha dado *una vida nueva, un nuevo nacimiento,* un nacimiento místico. En este legado de no olvidar, de borrar todo, en estos apóstrofes que repiten el sepulcral «acuérdate» se halla el significado de este segundo nacimiento. La fuerza artística de este pasaje supera todo lo demás en la tragedia: *es algo indecible.* Hamlet ha sido sacado del círculo de la vida, ha roto sus vínculos con todo, con su pasado, ha tocado otros mundos, ha tratado con lo sepulcral, no importa que haya sido un instante —quizá una parte infinitesimal de segundo, para nuestro concepto del tiempo— el que ha estado sumergido en otro mundo, en un segundo mundo, misterioso, nocturno, ignoto, y ya ha quedado para siempre *distinto.* Todo lo que antecede a este contacto con el mundo nuevo se ha

hecho trivial y lo borra (rompe con todo), *recuerda* para siempre las palabras de la Sombra (una vida nueva) —no hay que olvidarlo— y aquí reside la clave para la comprensión de Hamlet: haga lo que haga, diga lo que diga, al hablar de sus vivencias y actos es preciso señalar siempre que él *se acuerda de la Sombra,* constantemente, en el transcurso de la tragedia entera, es decir, *está constantemente vinculado a ella.* Aquí reside todo. «Borrar» y escribir: ¡qué rasgo tan realistamente simbólico! Los vínculos entre Hamlet y la Sombra quedan establecidos en las palabras de ésta, que *provienen de allí* y que Hamlet repite; al mismo tiempo, estos vínculos unen los dos mundos en la tragedia.

> Hamlet. — Ahora, a mi consigna, que es: «*¡Adiós, adiós, acuérdate de mí!*» *¡Lo he jurado!*

Aquí está todo el Hamlet posterior, vuelto a nacer de un padre del «otro» mundo. Se trata de unos vínculos sanguíneos, seminales, vínculos de nacimiento (es decir, de toda la vida, de sus raíces, de su origen) entre padre e hijo; de nexos materiales, físicos, palpables con una claridad aterradora, nexos de las fuentes, del principio de la vida, y, al mismo tiempo, los más incomprensibles, irracionales, místicos, como la vida y el nacimiento. ¿Y quién podría decir dónde terminan estos vínculos y si terminan en general? ¿No será que continúan más allá de la tumba, después de la muerte del padre, y que atan al hijo con hilos invisibles al otro mundo? Al menos en *Hamlet* así es. Estos vínculos *seminales,* paternos, ahora ya sepulcrales, atraviesan toda la obra. Pero dejaremos para más adelante el estudio detallado de esta relación de un mundo con otros mundos a través del padre muerto y del hijo vivo [101] —la más evidente, la más oculta, la más terrible de las relaciones—, como causa (motivo) única de todos los actos de Hamlet, y de aquí, como mecanismo único de todo el desarrollo de la acción de la tragedia. Ahora trataremos acerca de su *renacimiento* propiamente dicho. Este renacimiento se manifiesta con toda claridad y en todo su relieve en la escena que sigue a la aparición de la Sombra, en la escena de su encuentro con sus amigos. Nos convenceremos de ello, si la comparamos con la escena que precede a la aparición (acto I, esc. 4): Hamlet está con sus amigos, y sus conversaciones, toda la estructura de sus parlamentos se revela completamente triviales. Ahora todo cambia por completo: ya es un hombre *distinto, no el de antes,* es un ser frenético que ha cruzado el umbral, y sus palabras también son *diferentes.* En esta pequeña escena se halla en germen el futuro Hamlet, el Hamlet del dolor exaltado, de la ironía y de la casi dolorosa-exaltada-irónica locura. Sus incomprensibles exclamaciones, bromas, gestos, palabras: todo ha cambiado,

todo resulta diferente a lo que era antes. La más absoluta transfiguración del héroe. «¡Húchoho, ohé, ohé, chiquirritín! ¡Ven, pajarito, ven!», dice a sus compañeros, y a la pregunta acerca de qué noticias les da, responde «¡Oh, asombrosas!» No les relata lo sucedido, teme que lo divulguen. Hamlet se siente completamente apartado de los hombres, vive una vida nueva, y propone a sus amigos *separarse*:

> Hamlet. — ...Y, por tanto, sin más ceremonias, creo conveniente que nos demos la mano y nos marchemos; vosotros, a donde os llamen vuestros asuntos e inclinaciones..., pues todo el mundo tiene asuntos e inclinaciones..., sean cuales fueran; y yo, pobre de mí, miradlo, a rezar.

Todo el mundo tiene inclinaciones que le conducen a alguna parte, él no, él no tiene asuntos ni inclinaciones, y, conducido por su penosa y pobre suerte, *irá a rezar* [102]. Y así permanecerá en el transcurso de la tragedia. Aquí nos limitaremos a establecer este «segundo nacimiento», esbozarlo como hecho fundamental, pero la interpretación de Hamlet a través de este hecho, será el tema del siguiente capítulo. Horacio le dice: «Ésas no son más que palabras absurdas y sin sentido, señor». Y las palabras de Hamlet serán constantemente así, absurdas y sin sentido. Aquí se manifiesta por vez primera esa terrible *distracción* en los pensamientos, que revela la espantosa y tensa concentración de pensamientos *allí,* donde todo se funde en un punto, en un foco ardiente, mientras que aquí es luz *difusa,* aquí los pensamientos se despliegan en rayos divergentes, dispersos. Sus pensamientos tienen un curso *suyo,* secreto, invisible, exteriormente disperso, ilógico, inconsecuente, que se desvía hacia algo y que tiende hacia un punto, que *gira* en torno a él. Hamlet obliga a sus amigos a jurar, *a jurar sobre su espada guardar silencio sobre lo visto* [103] (¡qué rasgo tan simbólico!), todo se basa en el silencio, y también *el secreto de su espada,* que resolverá la tragedia. El Espíritu exige *bajo tierra* lo mismo. Cuatro veces (la escena del juramento es sorprendente: una voz subterránea conduce y mueve a los hombres en la tierra) se oye su voz:

> Sombra. — (*Bajo tierra*) ¡Jurad!

«Bajo» (tierra) la Sombra siempre está con Hamlet; éste siempre oye la voz *subterránea* de la tragedia. La escena entera se estructura en torno al juramento (primero la negativa de Hamlet de narrar, incluso a los amigos, lo sucedido), pero hay dos detalles en sus parlamentos que caracte-

rizan su nuevo estado, las palabras absurdas y sin sentido, la forma en que Hamlet invita a los amigos a jurar:

> Hamlet. — ...Y ahora, buenos amigos, como amigos que sois, condiscípulos y compañeros de armas...

¡Qué manera tan asombrosa de describir el estado anímico de un hombre que ha borrado todas las sentencias de los libros! Parece palpar las palabras («buenos amigos, como amigos que sois»), como lo hace un hombre que delira o después de un susto, al despertar de un sueño y se coge la cabeza con las manos. Y los desgarrados gritos dirigidos a la Sombra, su *ironía* expresan la locura de su horror:

> Hamlet. — ¡Bien dicho, viejo topo!... ¿Puedes excavar la tierra tan aprisa? ¡Excelente zapador!...

No existe otra forma de hablar *de esto;* sólo la ironía, por muy chocante que parezca, puede expresarlo.

Tras la tercera llamada de la Sombra, Horacio exclama: «*¡Oh luz y tinieblas!... ¡Pero esto es prodigiosamente extraño!*» Y Hamlet, que está constantemente y de todas las maneras hablando del silencio, le contesta:

> Hamlet. — ¡Pues dale, por lo mismo, como a un extraño buen recibimiento! ¡Hay algo más en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía!

En esto se basa toda la tragedia: «nuestra filosofía» *jamás había soñado* con una tragedia así. Verdaderamente, nos vemos obligados a atribuir el significado a las cosas en silencio. Hamlet (y el Espíritu) exigen que los otros juren no sólo guardar silencio acerca de lo que han visto, sino también otra cosa:

> Hamlet. — ...Pero venid, jurad, como antes, y así el cielo os ayude, que por muy rara y extravagante que sea mi conducta, puesto que quizás en lo sucesivo juzgue oportuno afectar unas maneras estrafalarias, jurad, digo, que, al verme en semejantes casos, nunca daréis a entender, cruzando así los brazos, haciendo este movimiento con la cabeza o profiriendo alguna frase enigmática, como: «Sí, sí, sabemos... Si quisiéramos, podríamos nosotros... Si nos gustara hablar... Hay quien, si pudiese...», u otras cualesquiera ambigüedades; nunca, pues, daréis a entender que sabéis algo de mí.

Lo extraño hay que recibirlo como tal; pero quien acepta lo extraño como extraño, se convierte él mismo en extraño: tras lo «extraño» cambia Hamlet su lenguaje; a su segundo nacimiento le corresponde otro espíritu; a los dos mundos externos, dos mundos internos [104]. No es el alma que vive en el vulgar mundo diurno la que percibe los contactos del otro mundo, del nocturno. Es su otra mitad. Y esta «segunda alma» es la que domina ahora en Hamlet. *En el juramento, en las dos partes del juramento se descubre todo: Hamlet pide a sus amigos que no hablen de la aparición de la Sombra y, después, que no hablen de su extraña conducta y locura, que no revelen su verdadera causa, es decir, la única causa de su extraña e «imprecisa» conducta posterior y locura, la aparición del Espíritu. Aquí está todo.* Hamlet sabe que se va a comportar *odd or strange;* prevé que se va a hallar en un estado, *disposition* [105], insólito. El motivo de ello es la Sombra. Esta «condición de locura» [106] plantea el problema acerca de si Hamlet finge o no. Responderemos detalladamente a esta pregunta en el capítulo siguiente, dedicado al significado del estado de ánimo de Hamlet tras la aparición de la Sombra, aquí nos limitaremos a señalar el germen del futuro Hamlet después de su nuevo nacimiento, en la medida en que esta escena, *contrastando* con la cuarta, resalta su renacimiento. Hemos señalado el carácter absurdo y sin sentido de sus discursos; su nuevo estado de ánimo. Más adelante veremos cuál es este estado. Una sola observación ahora: el análisis de esta escena muestra que Hamlet, después de su «segundo nacimiento» *no se halla en una* disposition *habitual.* Y estas palabras es preciso entenderlas no sólo como condición e intención de representar un papel (a ello nos referiremos más adelante), lo mismo que las palabras acerca de la conducta extraña, sino de otro modo: Hamlet, que todavía conserva la clarividencia del pensamiento, ve que en adelante va a comportarse de un modo *strange or odd;* que «this machine» [determinará] sus actos, y otra alma —la «locura»—, su *disposition.* Y es porque presiente lo que le va a suceder, doblado por el peso de la carga que ha caído sobre sus hombros, que turbado se lamenta de muerte, y de sus labios se escapa esta terrible queja:

> Hamlet. — ...¡El mundo * está fuera de quicio!... ¡Oh suerte maldita!... ¡Que haya nacido yo para ponerlo en orden!...

Esto no se puede expresar [107] ni comentar, el significado de este profundo e inagotable lamento ha quedado fundido en estos dos versos y no puede descomponerse, en ellos está no sólo el sentido de la tragedia de

* En Shakespeare es el tiempo, no el mundo. (*N. del T.*)

Hamlet, príncipe de Dinamarca, sino también el de la tragedia sobre Hamlet, príncipe de Dinamarca. En este pasaje, Hamlet vive de un modo lírico su tragedia. Ha entrado en contacto con otro mundo, el fino velo de este mundo —el tiempo— se ha roto para él, se ha visto sumergido en otro mundo. El tiempo está desquiciado, es el último velo que separa un mundo de otro, el mundo del abismo, lo terrenal de la ultratumba. Este mundo está desencajado, descarriado, se han roto los vínculos de los tiempos. Al haber permanecido Hamlet en los dos mundos, ambos se han fundido, el tiempo se ha roto. La extraordinaria profundidad de percepción del otro mundo, de los cimientos místicos de la vida terrenal, produce siempre la sensación de hundimiento del tiempo. Nos hallamos ante el camino que conduce de la «psicología» a la «filosofía», de dentro a fuera, de la sensación a la percepción del mundo. Es éste un rasgo simbólico profundamente artístico. Primero, el desquiciamiento del tiempo, ante todo, la «psicología», las *sensaciones,* de Hamlet tras hablar con el Espíritu, y después ya, *el estado del mundo de la tragedia,* de sus dos mundos. Ésta es la relación (la «interrelación») existente entre la tragedia de Hamlet y la tragedia sobre Hamlet, la cual representa la clave de toda la obra y a la cual está dedicado el siguiente capítulo. He aquí la exposición de la tragedia: *dos mundos* chocan, el tiempo está desquiciado. Ésa es la *sensación* de Hamlet (la «exposición» de su alma, por así decirlo) y ése es el *estado del mundo de la tragedia.* ¿En qué consiste ésta? *¿Que haya nacido* para poner todo en orden, establecer la relación perdida de los tiempos, unir este mundo con el otro a través de la relación seminal, *no motivada,* mística, con el padre, *la relación de nacimiento?* Su relación se halla precisamente en su nacimiento: ha nacido (relación seminal, no motivada, mística con el padre muerto) «*para ponerlo en orden*» y *no debe, no está llamado a hacerlo.* Otra vez se establecen aquí los vínculos entre la tragedia de Hamlet (existe una relación de *nacimiento* con el padre muerto, con aquel mundo) y la tragedia sobre Hamlet (a través de esta relación debe unir los dos mundos, «ponerlos en orden»: esto ya corresponde al significado general de la tragedia).

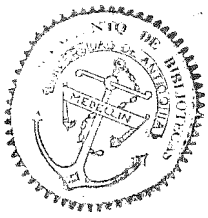
Hamlet pronuncia estas palabras sollozantes en esa terrible hora cuando ha llegado el día, pero todavía es de noche (la Sombra se va cuando apunta el alba): en esa hora mística en que la mañana se ha adentrado en la noche, en que el tiempo está desquiciado, cuando dos mundos —la noche y el día— chocan, confluyen. «¡Oh luz y tinieblas!», exclama Horacio. Y no es casual que la tragedia de dos mundos, su nudo, esté marcado por la hora entre *la noche y el día.*

Hamlet pronuncia estas palabras sobre su suerte, doblado por el peso de la terrible y aplastante carga que le ha caído sobre los hombros [108].

Las pronuncia antes de ir a rezar, doblado por la tragedia de su nacimiento. Y no en vano esta hora marca el principio de la tragedia, su primer acto, todo él como impregnado por la dualidad de esta hora y del alma de Hamlet, constituyendo la base de ultratumba de la tragedia.

Dos mundos chocan (en Hamlet y en la tragedia), el mundo está desencajado, el tiempo, desquiciado: suerte maldita que *haya nacido* Hamlet para realizar a través suyo, mediante su nacimiento, la relación de dos mundos, para encajar este mundo, para enquiciar el tiempo.

Y aquí reside la tragedia.



V

Hamlet, nacido por segunda vez, marcado por la terrible huella del otro mundo, venido del ignoto país del más allá aquí, a la tierra, y unido a aquél por el terrible «acuérdate», por toda su memoria, recordándolo constantemente, ha quedado apartado para siempre de todo lo terrenal, y vive en una soledad verdaderamente trágica. Hamlet siempre está *solo* en la tragedia. Por eso tiene tantos *monólogos;* siempre está consigo mismo, y cuando habla con otros, parece mantener dos diálogos, uno externo (casi siempre *equívoco,* irónico y aparentemente absurdo) y otro interior, con su alma. Ya nos hemos detenido en un sorprendente procedimiento que utiliza Shakespeare en esta obra: envolver la acción en el velo del relato acerca de su importancia. Tras la aparición de la Sombra, tras el renacimiento de Hamlet, antes de presentarse ante nosotros, aparece en el relato, en un relato de sorprendente fuerza y relieve (el resultado es un terrible desdoblamiento de la acción, como si se tratara siempre de una escena dentro de otra escena). Es como un retrato *pictórico* (todo en él va de lo externo a lo interno, todo aquí es pintura —traje, gestos, expresión del rostro, de los ojos, mirada inmóvil, como petrificada—; las condiciones imprescindible para un retrato, para captar la estática) de Hamlet, después de su renacimiento. Además, en el «reflejo» de este fenómeno en el alma de Ofelia, en el tono lírico del fragmento, gracias a la sedimentación de sus impresiones en el relato, se revela de nuevo el *tono* de la narración. Ofelia *está horrorizada.*

> Ofelia. — ¡Ay señor, señor! ¡Cuánto me he asustado!
> Polonio. — ¿De qué? Habla, por Dios.
> Ofelia. — Señor, estaba cosiendo en mi aposento, cuando el príncipe Hamlet se presenta ante mí con el jubón todo desceñido, descubierta toda la cabeza, sucias las medias, sin ligas y cayendo sobre

el tobillo a modo de grilletes; pálido como su camisa, chocando una con otra sus rodillas, y con tal doliente expresión en el semblante como si hubiera escapado del infierno para contar horrores (II, 1).

Aquí está Hamlet íntegramente. Así permanecerá hasta el final de la tragedia: distraído, pálido, tembloroso, la mirada de dolor. Aquí, pictóricamente (a través de lo externo) está captado todo: la turbación demente (traje, palidez, temblor) y la pena profunda, y por encima de todo, *el horror,* todo aquello que ha asustado a Ofelia en la expresión del semblante; Ofelia, que no sabe nada, pero que siente, aunque se engaña, ha logrado captar ese matiz del más allá, ese terrible rasgo sepulcral que ha transfigurado todo. El sentido del retrato se ilumina en los ojos: «*...con tal doliente expresión en el semblante como si hubiera escapado del infierno para contar horrores*». Aquí está todo Hamlet, su descripción. Y sigue la demente confusión de gestos y movimientos y la incomprensible extrañeza de sus actos:

Ofelia. — Me cogió de la muñeca, apretándome fuerte; apartóse después a la distancia de su brazo; y con la otra mano puesta así sobre su frente, escudriñó con tanta atención mi rostro, como si quisiera retratarlo. Permaneció así largo tiempo, hasta que, sacudiéndome suavemente el brazo y moviendo así tres veces, de arriba a abajo, la cabeza, exhaló un suspiro tan profundo y doloroso, que parecía deshacérsele en pedazos todo su ser y haber llegado al fin de su existencia. Hecho esto, me dejó; y con la cabeza vuelta atrás parecía hallar su camino sin valerse de los ojos, pues se alejó por la puerta sin servirse de ellos, y hasta el último instante tuvo su lumbre fija en mí.

He aquí a Hamlet con las medias caídas, el jubón desceñido, pálido como su camisa, la cabeza descubierta, las rodillas dobladas, en silencio, como si se despidiera así de todo, la mirada petrificada, suspirando profundamente, como si el suspiro acabara con su vida, *hallando su camino sin valerse de los ojos.* Así atraviesa toda la tragedia, *llevado* por alguien, sin meta, sin ojos. Él, escapado del infierno, del más allá para contar horrores, él, que lleva en la tristeza de su mirada los destellos sepulcrales del dolor de ultratumba: así es Hamlet. Y pasará por toda la obra como un lunático, con la mirada fija, impulsado por una extraña fuerza desconocida. Ésta es la sorprendente sombra de Hamlet proyectada en el relato; así permanecerá hasta el final. Es Hamlet después del cambio, distinto, afligido y aterrador, Hamlet tras la crisis. Esta crisis en

Hamlet, su segundo nacimiento, que representa el hecho fundamental que determina todo lo demás, del cual con la inevitable lógica de la tragedia, se infiere todo, nos vemos obligados a captarlo en los «reflejos». La tragedia posee su lógica, quizá oscura e irracional, y sin embargo dominante e irrebatible. *A partir de un momento* —todos lo advierten—, algo incomprensible le sucede a Hamlet. El rey, al enviar a Guildenstern y Rosencratz, amigos de Hamlet, para que averigüen las causas de este cambio, que *asusta a los reyes,* les dice:

> Ya habréis oído algo de la transformación operada en Hamlet; la llamo así, toda vez que ni en lo externo ni en lo interno se parece al que antes era. No imagino qué otra cosa puede ser más que la muerte de su padre, lo que le ha conturbado de tal modo su propio entendimiento. Os ruego, pues, a entrambos, ya que os habéis criado con él desde la más tierna edad, y tan afines les sois por vuestra juventud y vuestros gustos, que os dignéis permanecer aquí en la Corte por breve tiempo, a fin de inducirle con vuestra compañía a los placeres y ver si, recogiendo todos los indicios que la ocasión os ofrezca, podéis esclarecer cuál es la causa para nosotros desconocida que así le aflige, a fin de que, una vez descubierta, podamos remediarla (II, 2).

Al rey y a la reina les asusta la locura de Hamlet. Los secretos fluidos de sus almas les dicen que esta locura es funesta, y el rey intenta curarlo. Pide a Guildenstern y Rosencratz que procuren alegrar a Hamlet y esclarecer lo que le ocurre. Pero el cambio no ofrece dudas: ya no es el que era antes, ni en cuerpo ni en alma. Y la reina dice: «...os suplico encarecidamente visitéis a mi hijo, *ya tan cambiado*». El rey presiente algo vagamente, lo relaciona con la muerte del padre, pero cree que no se trata únicamente de aflicción producida por su muerte. Polonio deduce lo mismo del relato de Ofelia: «¿Estará *loco* de amor por ti?... Esto es el verdadero delirio de amor... Eso es lo que le ha vuelto *loco*» (II, 1).

Y dice a los reyes que ésa es la causa de todo: «...creo haber descubierto la verdadera causa de la *locura* de Hamlet». Pero la reina está más en lo cierto.

> Rey. — ...Me decía, dulce soberana, que ha descubierto el origen y la causa de toda esa perturbación de vuestro hijo.
> Reina. — Temo que la principal no sea otra que la muerte de su padre y nuestro precipitado enlace.

Y más adelante Polonio dice directamente:

> Vuestro noble hijo está loco...
> ...y él, viéndose desdeñado (para abreviar la historia), cayó en la melancolía, luego en la inapetencia, de allí en el insomnio, de éste en el abatimiento, más tarde en el delirio y, por esta fatal pendiente, en la locura que ahora le hace desvariar y que todos lamentamos.

Otra vez se plantea el problema de la locura de Hamlet; es el problema central que llena casi toda la acción (o más exactamente, la inacción) de la obra, todo gira en torno a la extraña conducta o estado del príncipe. Ante todo una pregunta: ¿finge Hamlet la locura o está verdaderamente loco? Aparte de la «*condición* de locura» (v. capítulo anterior), hallamos en la obra lo siguiente al respecto. Hamlet dice a sus amigos como aludiendo a ello:

> Hamlet. — ...pero mi tío-padre y mi tía-madre se equivocan.
> Guildenstern. — ¿En qué, mi querido señor?
> Hamlet. — Yo sólo estoy loco con el Nornorueste; cuando el viento es el Mediodía, sé distinguir un halcón de una garza.

Hay aquí una alusión al carácter doble de todo esto. El rey pregunta a los amigos qué han averiguado:

> ¿Y no podéis, mediante algún subterfugio, arrancarle el motivo de ese trastorno, que turba tan cruelmente la paz de su existencia con esa alborotada y peligrosa locura?
> Rosencratz. — Él mismo confiesa que se siente turbado; pero de ningún modo quiere hablar sobre la causa de ello.
> Guildenstern. — Tampoco le hallamos decidido a dejarse sondear, pues con hábiles salidas de tono se nos escapa, no bien pretendemos sacarle alguna confesión acerca de su verdadero estado.

Aquí está casi todo: hay apariencia (*he puts on*), pero también hay algo (*lunacy*), hay desvaríos. Hamlet reconoce que está trastornado, pero con sus salidas de tono evita hacer confesiones. Tras escuchar oculto la conversación de Hamlet con Ofelia, dice el rey:

> ¡Amor!... Las afecciones de Hamlet no van por ese camino; ni en lo que ha hablado, a pesar de su falta de ilación, hay nada que

parezca locura. Algo anida en su alma que está incubando su melancolía, y recelo que, al romperse el cascarón, va a surgir algún peligro.

Y el propio Hamlet dice a su madre:

> Dejad que el cebado rey os atraiga nuevamente al lecho, os pellizque lascivo las mejillas, os llame su pichona, y que con un par de inmundos besos, o sobándoos la garganta con sus dedos malditos, os haga desembuchar todo este asunto, de que yo realmente no estoy loco, sino loco sólo por astucia (III, 4).

Y el mismo Hamlet dice a Laertes:

> Bien saben los aquí presentes, y vos mismo lo habréis oído, lo afligido que me hallo por una cruel demencia (V, 2).
> ...siendo su locura el enemigo del pobre Hamlet.

Es evidente que hay las dos cosas: lo sienten todos y lo dice el propio Hamlet. Si no es locura, es un extraño cambio, *transformation,* un estado especial, *distraction, lunacy.* Lo advierten todos. Por otro lado, nadie le considera un loco, es decir, un ser absurdo, fuera de sí. El rey comprueba que, aunque extrañas, sus palabras no son dementes, y Polonio, esto es más importante, que es el único que le considera simplemente loco, dice: «*Aunque todo es puro delirio, no deja de haber cierta ilación en ello*». No se trata de una locura absurda, sino de una locura profunda. «¡Qué ingeniosas son a veces sus respuestas! Ocurrencias felices que suele tener la locura, y que ni la más sana razón y lucidez podrían soltar con tanta suerte». Es una locura más profunda que la razón; lo siente *incluso* Polonio. Pero de todos modos cierta «demencia» existe: Horacio afirma que a causa de la Sombra Hamlet está fuera de sí; en la escena que sigue a la aparición del Espíritu puede verse esta «locura», tanto la auténtica, como la «convencional». Ofelia, después de hablar con Hamlet (que ha convencido al rey de que no es locura, sino algo producido por la aflicción), dice:

> ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La penetración del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país; el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el blanco de todas las miradas, ¡perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada e infeliz de las mujeres que gusté la miel de sus dulces promesas, tener que contemplar aquel noble y soberano entendimiento, como armoniosas campanas hendidas, en

BIBLIOTECAS DE ANTIOQUIA

> discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi y ver ahora lo que veo! (III, 1).

La «locura» por consiguiente, existe, y el «fingimiento» no es más que una consecuencia, una expresión particular de este estado de ánimo nuevo en Hamlet. Esta «demencia» que todos alcanzan a percibir —en palabras diversas y aproximadas— es un estado peculiar del alma de Hamlet después de su segundo nacimiento. El problema de la locura de Hamlet es el problema de su disposición de ánimo después de su «nacimiento», y tan sólo después de definirlo, puede comprenderse el significado de su demencia. El problema de la locura de Hamlet, que el drama no acaba de resolver (¿finge Hamlet, se hace pasar por loco o verdaderamente lo está? Por un lado, están las evidentes pruebas de su fingimiento, por otro, las no menos evidentes huellas de su auténtica locura) muestra, o, más exactamente, refleja en sí, toda la dualidad de la tragedia: es imposible distinguir hasta el final qué es lo que Hamlet hace por su propia cuenta y qué es lo que hacen con él, juega él con su locura o su locura con él. Ocurre lo mismo con el problema de *la falta de voluntad* (ambos problemas constituyen el tema del presente capítulo). El hecho fundamental que los determina es su segundo nacimiento. Hamlet, desdoblado, entregado a dos mundos, viviendo dos vidas, recordando constantemente a la Sombra, posee asimismo otra consciencia. Su alma profética, presciente, capaz de ver a través de lo oculto, habita en dos mundos, su corazón colmado de dolorosa inquietud late en el umbral de una doble existencia [109]. Vive dos vidas, porque vive en dos mundos a la vez. Por este motivo, Hamlet se halla constantemente en el borde de esta vida, en su límite, en su umbral, en su término. Por eso, su existencia —su día enfermizo y apasionado, su sueño proféticamente confuso como una revelación de los espíritus— no es normal, no es corriente. Es *como* un lunático. Por eso, su consciencia es doble. A su doble existencia en dos mundos corresponde su doble consciencia, lo diurno y lo nocturno, lo consciente y lo condicionado, la razón y la «locura», lo racional y lo suprasensible, lo *místico*. Por este motivo, su consciencia se halla siempre en el límite de la habitual: su existencia transcurre en el umbral de dos mundos —su consciencia se encuentra en el umbral del sueño y la vigilia, de la razón y la locura, *entre* ellos. Es una existencia distinta que no puede denominarse de ninguna manera. Esta segunda consciencia nocturna no posee expresión, discurre y se mueve en silencio, reflejándose y proyectándose únicamente en el enfermizo y apasionado día, irrumpiendo en la consciencia diurna y produciendo la impresión —reflejándose en ella— de locu-

ra [110]. Ésta es la causa de que nos hallemos siempre ante Hamlet como ante una cortina que nos ocultara sus verdaderos sentimientos, sus estados de ánimo, vivencias, dejándonos ver únicamente su extraña e incomprensible proyección en la «locura». Todo es preciso adivinarlo, nada se presenta de un modo directo. Sus conversaciones con todos los personajes son siempre *ambiguas,* como si se ocultara algo y no se dijera lo que tuviese que decirse; sus monólogos no constituyen ni el principio ni el fin de sus vivencias, no las expresan de un modo completo, no son más que fragmentos, y siempre inesperados, que surgen allí donde el tejido del velo se hace más transparente. Y nada más. Y únicamente su *carácter inesperado,* su *lugar* en la tragedia nos descubren un poco las honduras de los silencios de Hamlet, en los cuales transcurre todo y, por consiguiente, se adivina detrás de la cortina de palabras que *Hamlet es un místico,* y ello determina todo lo demás: su segundo nacimiento místico así lo ha establecido y ello ha determinado su consciencia y su voluntad. Él, que vive místicamente, que marcha todo el tiempo por el borde de un abismo, que ha visto otro mundo, que se halla aislado de todo lo terrenal, ha traído de *allí* en su proyección a la tierra *el dolor y la ironía.* No se trata de elementos accesorios, dados arbitrariamente, desde fuera, de su estado de ánimo, de los cuales, como de premisas, es preciso deducir todo: se trata de la consecuencia directa de su segundo nacimiento, de formas de su locura, de su nuevo estado que no acepta el mundo (la ironía) y que se halla místicamente vinculado a otro mundo (el dolor). Hamlet, inmerso en lo cotidiano, en lo habitual, se halla fuera de ello, ha sido sacado de su círculo y lo ve desde *allí.* Es un místico [111] que camina constantemente por el borde del abismo, que está ligado a él. La consecuencia de este hecho fundamental —haber rozado otro mundo— es todo lo demás: la no aceptación de este mundo, su aislamiento, su otra existencia, su locura; el dolor, y la ironía.

Su ironía —dolorosa— es en su mayor parte lo que constituye su locura fingida: no es más que un estilo, una forma de comportamiento con los demás, la expresión de una existencia *distinta,* la imposibilidad de hablar *de otra manera.* La ironía no es más que un velo que oculta su actitud hacia el mundo. Es una prueba del simbolismo de sus sentimientos. Es el estilo de su hostilidad hacia el mundo, de su no aceptación de éste. Así habla con Polonio, con Guildenstern y Rosencratz, con el rey, con Ofelia. Es, desde luego, lo que se considera (en la obra por parte de los personajes, como Polonio y otros) su locura fingida. Es su *madness in craft.* En la ironía siempre está el elemento *craft,* la astucia, el artificio en segundo grado, la segunda intención. De todos modos, la base aflictiva de esta ironía se manifiesta claramente. La locura de Hamlet está en su

dolor; todos hablan de su aflicción, el rey pide a Guildenstern y Rosencratz que animen a Hamlet, la reina dice: «Pero ved al pobre infeliz aproximarse, leyendo *tristemente*». Hamlet habla de tal modo que en las palabras que dirige a Polonio, Guildenstern, Rosencratz, Osric, etc., la ironía alterna con el dolor, el cual se manifiesta solamente de una forma indirecta en sus oscuros y entrecortados parlamentos. Hamlet ya odia el sol, y en sus palabras absurdas que confunden al cortesano, asoma una alusión a la oscuridad de su dolor. En su conversación irónica con Polonio, se le escapan estas palabras: «Porque si el sol engendra gusanos en un perro muerto, besando la carroña, siendo un dios... ¿No tenéis una hija?»

Polonio. — Sí, señor; una tengo.
Hamlet. — Pues no la dejéis pasear al sol...
Polonio. — ¿Qué queréis decir con eso?

Parece como si quisiera decir *algo distinto con esto.* Enemigo del sol, maldice la concepción, encarnada en el sol, quien besando la carroña, engendra gusanos. Así se imagina la concepción mundial del sol. Se revela contra esta concepción, contra el sol: son las mismas palabras que al referirse al nacimiento en el monasterio. Después de haber conocido el silencio y la palabra, dice acerca del libro: «Palabras, palabras, palabras», como condenando la palabra. Desea resguardarse del viento en la tumba, y cuando Polonio le pide licencia para retirarse, le responde: «No podéis, amigo, tomar de mí cosa alguna de que quiera yo con más gusto desprenderme; excepto mi vida, excepto mi vida, excepto mi vida». Con qué *sufrimiento* pronuncia: «¡Viejos fastidiosos y mentecatos!» De este modo la ironía se entrelaza con la aflicción, hasta tal punto es para él *penosa.* A Guildenstern y Rosencratz —otra escena de ironía— les dice: «Dejadme interrogaros más al pormenor. ¿Qué le habéis hecho a la fortuna, mis buenos amigos, para merecer de ella que os mande a esta cárcel?»

Guildenstern. — ¿A esta cárcel?
Hamlet. — Dinamarca es una cárcel.
Rosencratz. — En tal caso, también lo será el mundo.
Hamlet. — Sí, una soberbia cárcel, en la que hay muchas celdas, calabozos y mazmorras, y Dinamarca es una de las peores.
Rosencratz. — No somos de esa opinión, señor.
Hamlet. — Pues, entonces, no lo será para vosotros, porque nada hay bueno ni malo si el pensamiento no lo hace tal. Para mí es una cárcel.

Ellos no lo comprenden, no lo sienten, mientras que Hamlet desde *el primer encuentro* presiente que están atados, que ya no saldrán de allí, que ya han entrado en el círculo encantado y funesto de la tragedia, su suerte ya les ha enviado a la cárcel. El propio Hamlet comprende que está en la cárcel, y por eso su voluntad se halla paralizada, es *el cautivo del mundo* (todo el mundo es una cárcel). No es la ambición que encarna las aspiraciones terrenales lo que le hace desgraciado, sino *los malos sueños* que ve constantemente, ésta es su *locura,* los sueños.

> Rosencratz. — Pues entonces será que vuestra ambición os la presenta como una cárcel. Es demasiado reducida para vuestro espíritu
> Hamlet. — ¡Dios mío! Podría estar yo encerrado en una cáscara de nuez, y me tendría por rey del espacio infinito, si no fuera por los malos sueños que tengo.
> Guildenstern. — Sueños que, en realidad, no son más que ambición, puesto que el objeto mismo del ambicioso es puramente la sombra de un sueño.
> Hamlet. — Un sueño no es en sí más que una sombra.
> Rosencratz. — Cierto, y yo considero la ambición de tan aérea y ligera calidad, que no es más que la sombra de una sombra.
> Hamlet. — De donde resulta que nuestros mendigos son cuerpos, y nuestros monarcas y finados héroes la sombra de los mendigos. ¿Vamos a la Corte? Porque, francamente, no está mi cabeza para cavilar.

Aquí se adivina claramente el oscuro curso interior del pensamiento de Hamlet: en una conversación vacía, él mantiene su propia conversación. Le torturan los «malos sueños», su «ambición» es la sombra de la Sombra. Y más adelante, dando muestras de una singular clarividencia, dice que los amigos han sido enviados por el rey y sabe por qué lo ha hecho: para que averigüen la causa de su aflicción. Su adivinación les asusta.

> Rosencratz. — (*Aparte, a Guildenstern.*) ¿Qué decís vos?

Esta adivinación no motivada anticipa el descubrimiento del secreto de los pliegos sellados.

> Hamlet. — (*Aparte.*) ¡Hola! ¡Entonces no os quitaré ojo!

Y él mismo define su transformación, lo que asusta al rey, aquello cuya causa han venido los otros a averiguar.

> Hamlet. — ...De poco tiempo a esta parte (el porqué es lo que ignoro) he perdido completamente la alegría, he abandonado todas mis habituales ocupaciones, y, a la verdad, todo ello me pone de humor tan sombrío, que esta admirable fábrica, la tierra, me parece un estéril promontorio; ese dosel magnífico de los cielos, la atmósfera, ese espléndido firmamento que allí veis suspendido, esa majestuosa bóveda tachonada de ascuas de oro, todo eso no me parece más que una hedionda y estilente aglomeración de vapores. ¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Cuán noble por su razón! ¡Cuán infinito en facultades! En su forma y movimientos, ¡cuán expresivo y maravilloso! En sus acciones, ¡qué parecido a un ángel! En su inteligencia, ¡qué semejante a un Dios! ¡La maravilla del mundo! ¡El arquetipo de los seres! Y, sin embargo, ¿qué es para mí esa quinta esencia del polvo? No me deleita el hombre, no, ni la mujer tampoco...

Así repercute en él el trato con el Espíritu, el mundo se torna diferente —así es su percepción del mundo, su cosmovisión—: el cielo, la tierra, el hombre... Sin advertirlo él mismo, ha perdido su alegría, se ha entregado al dolor. Aquí está Hamlet entero, el afligido príncipe de Dinamarca. No se trata de la leve, dulce y en el fondo agradable, melancolía, de la soñadora tristeza de un joven; es un profundo y penoso dolor. El dolor de Hamlet viene de *allí* (es el dolor del fantasma). Este dolor no proviene de la tierra, ésta no conoce un dolor semejante. El dolor le viene de la muerte; el dolor es el elemento de la agonía, el reflejo de la muerte en la vida. Por eso siempre hay algo místico en el dolor. De aquí el carácter místico de la obra, de Hamlet que es todo él dolor. Constantemente, en el transcurso de toda la tragedia, detrás de la conversación más trivial, Hamlet *recuerda* siempre a la Sombra; a veces, esto aflora: «Sí que la llevan, señor; y a Hércules, con maza y todo».

> Hamlet. — No es muy extraño; porque mi tío el rey de Dinamarca, y los que se hubieran mofado de él mientras vivía mi padre pagan veinte, cuarenta, cincuenta y hasta cien ducados por un retrato suyo en miniatura. ¡Sangre de Dios! Algo se vería aquí que pasa de natural, si la filosofía se metiera a dilucidarlo.

Hamlet efectivamente no ama a los hombres: *Use every man after his desert, who should escape whipping?* Se siente muy cerca de los acto-

res, le agradan los cómicos que hacen de reyes, de caballeros andantes, de galanes. Su mente fantasmagórica se siente atraída por lo que de fantasmagórico tienen los actores, porque representan, porque se hallan en el límite de dos mundos: la realidad y la ficción. Se siente atraído por el propio simbolismo de la escena, por los impulsos del actor... El dolor le mantiene constantemente al borde de la vida, y él nunca sabe, ¿ser o no ser?

> ¡Ser o no ser: he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir..., dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir..., dormir! ¡Dormir!... ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! Porque ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte (esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno), temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así la consciencia hace de todos nosotros unos cobardes; y así los primitivos matices de la resolución desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento, y las empresas de mayores alientos e importancia, por esta consideración, tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción... (III, 1).

He aquí una sorprendente combinación de lo terrenal y de lo sepulcral en Hamlet [112], ese borde por el que camina todo el tiempo, el límite de la vida y la muerte. En esto consiste la tragedia: Hamlet desearía librarse de la vida que le ha impuesto el nacimiento, no quiere soportar las cargas de la vida, gimiendo y sudando; pero la ignorada región confunde su voluntad, el misterio de ultratumba le retiene. En el alma es siempre un suicida, pero hay algo que le sujeta la mano. La pregunta de

qué es más noble, queda sin responder, pero Hamlet se queda para llevar «el peso de la vida». Este monólogo nos muestra que Hamlet se halla constantemente en el límite, en el umbral, en el cementerio. Ello explica su situación central dentro de la obra. La idea del suicidio, oculta, reprimida, pasa por toda la tragedia: suicidio, la muerte de Ofelia, el deseo de Horacio. Pero muy pocas veces aflora a la superficie. Ya antes Hamlet había dicho: «¡O que no hubiese fijado el Eterno su ley contra el suicidio!...» Ahora se siente atado por «esa ignorada región». Parece como si Hamlet se halla siempre en el cementerio. Por eso esta escena, por lo que a las vivencias de Hamlet se refiere, está directamente relacionada con el monólogo. En general, se trata de una escena profundamente significativa y simbólica. Es típica del estado de Hamlet como límite, al igual que el monólogo, al igual que la escena con los cómicos, aunque en ésta el límite es un tanto distinto. En la escena del cementerio, es la luz que proyectan sobre él los sepultureros la que resalta el estado de ánimo del príncipe. Hamlet y los sepultureros, dos clases de personas, una de hombres simples, vulgares, que entienden la muerte de un modo terrenal, *cínicamente,* y un hombre marcado, cuya alma vive constantemente en el límite entre la vida y la muerte. Los sepultureros siempre están en el cementerio —entre tumbas, calaveras, cadáveres, huesos—, cavan la fosa y cantan sobre la juventud, la vejez, la muerte, bromean, ríen. Sólo aparentemente están en la tumba, ellos no se han parado a pensar, no han sentido la muerte. Son cínicos a la manera del pueblo, tristes y alegres al mismo tiempo, sus canciones y palabras resaltan su carácter completamente opuesto al de Hamlet. Sus palabras reflejan su actitud serena e indiferente frente a la muerte, *habitual,* corriente, *vital,* cotidiana; nada les sorprende en la muerte, ésta no es para ellos más que un episodio inevitable, desagradable, pero al que ya estás acostumbrados.

> Hamlet. — ¿No tendrá ese hombre consciencia de su oficio, que canta mientras abre una fosa?
> Horacio. — La costumbre le ha familiarizado con la tarea.
> Hamlet. — Así es, justamente; la mano que menos trabaja es la que tiene el tacto más suave.

Hamlet examina las calaveras. Aquí lo más importante no son los razonamientos —lo que menos hace es *razonar*—; Hamlet siente, experimenta, vive. Son las calaveras de políticos, cortesanos, rústicos, abogados, compradores de tierras con sus títulos de propiedad (un detalle a destacar: cómo le *duele* a Hamlet hablar con el sepulturero y lo mal que trata —de oídas— éste a Hamlet; por consiguiente, no se puede decir sola-

mente que el pueblo *quiere* al príncipe). La escena hasta tal punto está impregnada del estado de ánimo cementerial de Hamlet, que si uno se compenetra con él, ya no se puede seguir viviendo, todo se antoja a uno absurdo y sin sentido. Aquí en Hamlet lo importante no son los razonamientos, sino *la profunda sensación* [113] del cementerio y ese estado particular de tristeza sepulcral que colma la obra. «¿Tan poco costó la formación de estos huesos, que no sirven sino para jugar a los bolos? *Los míos me duelen de sólo pensarlo*», dice conteniendo el dolor. Hamlet se halla en ese estado, aquí subrayado, pero que se percibe secretamente (esta *percepción secreta* de Hamlet, el hecho de que no conozcamos directamente sus sentimientos y estados de ánimo, sino que los veamos como a través de un velo, es consecuencia de que ha rozado otro mundo y de su «otra existencia», la locura), peculiar estado de dolorosa *tristeza* debido a que se halla constantemente al borde de la vida, en su límite, y que puede denominarse estado sepulcral, o mejor, liminal de la tristeza. La calavera de Yorick pone al descubierto este sentimiento de una forma particularmente viva: está casi marcado de tristeza.

> ¡Ah pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio: era un hombre de gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestas, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo! a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuántas veces. ¿Qué se hicieron de tus chanzas, tus piruetas, tus canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi alma, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeite, ha de venir forzosamente a esta linda figura. Prueba a hacerla reír con eso.

Después de esto se crea una actitud *nueva, peculiar,* hacia la vida, hacia los abogados, compradores, hacia todos los asuntos terrenales, hacia los grandes y pequeños, desde el cortesano adulador o el señor que hacía elogios a un caballo y cuya calavera tira el sepulturero, hasta Alejandro Magno, cuyas cenizas, quizás, hayan servido para tapar la boca de un tonel. Esta *nueva* actitud hacia la vida, o más exactamente, este estado del alma representa una percepción de la vida *sub specie mortis* [114], es actitud *dolorosa* [115]. No debe, sin embargo, considerarse que tanto la escena del cementerio, como el monólogo «Ser o no ser» ocupan un lugar aparte en la tragedia, al margen de su acción, en calidad de cuadros *generales* del estado de ánimo de Hamlet sin relación directa con el desarrollo de la acción

del drama: por el contrario, estas escenas cobran todo su significado únicamente en función de la acción de la tragedia. Este dolor, y la ironía, y la locura, y la vida mística del alma, y la *memoria* de su padre, sus vínculos espirituales con él, todo ello no son únicamente rasgos aislados de la vida anímica de Hamlet que dominan y se elevan sobre su figura en la tragedia, sino que se hallan estrechamente relacionados con todo el curso de la acción, *son sus reflejos;* no son los «lugares comunes» de la tragedia, su «filosofía», sus razonamientos, sino hechos de la vida interior de Hamlet que se infieren directamente del desarrollo de la acción (la aparición de la Sombra), los cuales, a su vez, entran directamente en el mecanismo de la tragedia y están directamente vinculados a sus actos. Tan sólo en función de ellos pueden comprenderse estos estados de ánimo y la relación de la vida interior de Hamlet (la vida de su alma) con el papel externo (sus actos, *this machine*...) que desempeña en la tragedia, la extraña e insólita relación que encierra en sí la solución del misterio de todo el mecanismo de la tragedia.

VI

Pasemos ahora al examen de otro aspecto de Hamlet: su *acción* en la tragedia, o mejor dicho, su falta de acción, ya que el contenido de casi todo el drama, con excepción de la última escena, su «*acción*» consiste en la «falta de acción» de su protagonista [116]. El problema de su falta de voluntad debe considerarse como central para la comprensión de la obra, y situarse en primer lugar a la hora de interpretar *Hamlet*. Este planteamiento nos permitirá dilucidar una cuestión esencial para la explicación de la fábula, y de la tragedia en su totalidad. No se trata sólo de la misteriosa inacción de Hamlet, sino también de su *extraña* e incomprensible *actuación* (ya que, aunque de forma extraña e incomprensible, Hamlet «actúa» en la obra), no se trata únicamente de su inexplicable falta de voluntad, sino asimismo de la sorprendente orientación de su voluntad (puesto que su voluntad se manifiesta, no obstante, en el drama: en sus actos, en sus hechos, etc.). En otras palabras, el problema se plantea de la siguiente forma: desde el primer acto y hasta la última escena del quinto, Hamlet aparentemente no actúa, es decir, no mata al rey, con la particularidad de que sus autoacusaciones por la falta de acción resaltan su comportamiento y no permiten imputarlo a las condiciones técnicas del drama o a los obstáculos externos que debe superar antes de realizar lo más importante; evidentemente, esta inacción posee su propio significado en la tragedia, el cual es preciso aclarar; por otro lado, Hamlet «actúa» no obstante, en la obra, manifiesta su voluntad (la representación teatral, el asesinato de Polonio, de Guildenstern y Rosencratz, del rey, de Laertes), lo cual también debe tener un sentido en la tragedia. Es claro que esta misteriosa inacción y esta incomprensible actuación, esta inexplicable falta de voluntad y esta voluntad extrañamente orientada (cosa que debemos dilucidar aquí) son de hecho dos aspectos de una misma cuestión, dos manifestaciones de una misma esencia y, en definitiva, lo mismo.

Queda claro sin más explicaciones que en el estado anímico de Hamlet, tal como se ha descrito en el capítulo anterior, están presentes todos los elementos de la «falta de voluntad», la cual se expresaría en la tragedia en la inacción. Es el hombre que no acepta este mundo, que se halla en su límite, que está apartado de él, inmerso en el dolor, aislado en la soledad última del alma, que *no quiere* vivir, cuya vida le ha sido impuesta por el nacimiento, y no puede ni desea actuar, o manifestar su voluntad. No es que una cosa se infiera de la otra —la falta de voluntad del dolor—, sino que ambos son dos aspectos de un mismo estado anímico. El dolor de Hamlet y su falta de voluntad son igualmente «centrales» en su figura: en ello reside la estrechísima relación existente en la tragedia entre el héroe (el dolor) y el desarrollo de la acción, la fábula (falta de voluntad), tema fundamental de este ensayo. En este sentido, el monólogo «Ser...» y la escena en el cementerio son muy significativos, pero adquieren una importancia aún mayor en función de otro aspecto de este problema (el de la «extraña voluntad»), donde alcanza un significado peculiar muy considerable. La acción se halla siempre en el mundo, *en la vida,* mientras que Hamlet está *fuera* del mundo, *fuera* de la vida. De aquí se puede pasar a lo esencial: el dolor de Hamlet que explica su inacción, la paralización de su voluntad, no es la causa fundamental, *originaria,* sino la derivada, y que proviene de su aislamiento del mundo, el cual —aislamiento— a su vez, posee en Hamlet un sentido y un carácter peculiar, específico, de los que ya hemos hablado anteriormente. La circunstancia fundamental de Hamlet —su «segundo nacimiento» y el estado místico de dos vidas en dos mundos que se deriva de aquél— explica su voluntad «inactiva» y «extrañamente actuante». *Hamlet es un místico, ello determina no sólo su estado anímico en el umbral de dos vidas en dos mundos, sino también su voluntad en todas sus manifestaciones, negativas y positivas, su acción e inacción.* Los estados místicos del alma se caracterizan por una profunda falta de voluntad, por la paralización interior de la voluntad y deben manifestarse en la inacción. Si enumeramos todos los síntomas habituales conocidos de estos estados: su carácter indecible e inexpresable —los sentimientos secretos de Hamlet, el velo, la locura, el silencio—; su brevedad, instantaneidad, o más exactamente, su intemporalidad, la sensación de hundimiento del tiempo; su carácter inexplicable, intuitivo; y, por último, la inactividad de la voluntad, deberemos detenernos particularmente en este último [117]. El místico siente su voluntad como paralizada; puesto que en los estados místicos hay algo que no es *de aquí,* que no es terrenal y que constituye su esencia, puesto que no hay en ellos elemento de voluntad, se hallan *fuera del mundo, no pertenecen a éste,* excluyen la posibilidad de actuar. Tanto más si se trata no de estados místicos en general,

sino de *dolor místico*. Pero este último rasgo encierra en sí dos aspectos: por un lado, se trata desde luego, de la paralización de la voluntad, y de aquí la inacción, pero por otro, no es falta de voluntad, sino subordinación de la voluntad. Hamlet siente su voluntad en poder de una fuerza extraña (lo cual, por otro lado, es falta de voluntad) que le gobierna. Ésta es la razón por la cual la inacción de Hamlet, al igual que su comportamiento, no se derivan de su carácter, sino de la totalidad de la tragedia: a través de Hamlet que se halla en poder de una fuerza del más allá, que ha subordinado y ha ligado su voluntad mediante vínculos con el otro mundo, este segundo mundo, esta fuerza del más allá influyen en el desarrollo de la acción. De forma imperceptible, a través de Hamlet, el hilo de lo místico, del más allá se entrelaza con lo real. Más adelante veremos qué clase de fuerza es ésta que pone en movimiento todo el mecanismo de la tragedia. Esta última peculiaridad de los estados místicos —la falta o supeditación de la voluntad— los aproxima a esa subordinación a una voluntad ajena que constituye la esencia del llamado «automatismo» y de los trances de los médium: es imposible delimitarlos. En Hamlet se trata de dos aspectos de un mismo fenómeno: es un místico, ello determina su estado de ánimo; al mismo tiempo es el *médium* de la tragedia que se halla en poder de una fuerza desconocida; su, si puede así decirse, «trágico automatismo» (supeditación de la voluntad a la tragedia, acuérdense de su «this machine») explica todo. Hamlet escribía a Ofelia: «Tuyo por siempre... *en tanto esta máquina le pertenezca.* — *Hamlet*». El sentido que tiene esta falta de voluntad consiste en que «esta máquina» ya no le pertenece; está sometida a otra fuerza, se halla en su poder; el sentido de su «falta de voluntad y voluntad», de su inacción y acción reside en su *trágico automatismo* [118], en la supeditación de *this machine* a la tragedia; su comportamiento, sus actos, así como su inacción, no dependen de él, pues todo se debe a «esta máquina» regida en todos los casos por un mismo motivo: *así lo exige la tragedia.* Más adelante hablaremos de esta fuerza, del sentido que posee el «así lo exige». Ésa es la tragedia personal de Hamlet, que es un hombre, no una máquina y al mismo tiempo no le pertenece. Este trágico automatismo encierra todo: tanto la tragedia personal de Hamlet, como el sentido de la tragedia en su totalidad.

Hamlet se da cuenta de lo que ocurre y —lo cual es muy importante señalar— sufre y *no comprende* (¡esto es lo esencial!) su falta de voluntad. La primera que sufre por su inacción es después de la declamación del actor. Esta escena es profundamente significativa por lo que a la revelación del estado de ánimo de Hamlet se refiere: él sólo *escucha* el monólogo, la relación que hace Eneas a Dido acerca del asesinato de Príamo. Los trágicos cuadros de los horrores de Troya alegran su mente, como si

allí, en la trágica Dinamarca, resonara el eco, se proyectara la sombra de aquellos acontecimientos, del mismo modo que en su drama personal repercutiera el drama de Pirro. En ambos casos la tragedia personal, y familiar se entrelaza con la tragedia del reinado (Horacio recuerda Roma). Este monólogo es una de esas excelentes representaciones alegóricas de los sentimientos recónditos de Hamlet que tanto abundan en la obra. Hamlet escucha y declama el monólogo sobre el asesinato por la muerte del padre, sobre la venganza de Pirro por la muerte del padre de Aquiles y sobre el cuadro, entrelazado a esta historia, de la destrucción de Troya y del dolor de Hécuba, sumido en la contemplación de su alma mística, en la que madura la muerte del rey donde ya se esbozan los contornos de la destrucción de Dinamarca, unidas ambas al bosquejo de su propia muerte: las semillas lanzadas de aquel mundo vegetan en su alma. En su apasionado e indecible sufrimiento, Hamlet olvida todo; al despertar, ni comprende su estado, ni se comprende a sí mismo. Como un león hircano sediento de sangre, con las armas negras como la noche, ahora manchadas de sangre, Pirro busca a Príamo. En Hamlet se abre camino la furia de Pirro que venga la muerte de su padre y su ira mortífera que un instante brotará del inconsciente y se desbordará, abarcando todo, dejándolo resuelto en un instante y contado en el péndulo de la tragedia, a cuyo mecanismo está supeditada la «máquina» de Hamlet. Al zumbido de la espada de Pirro cae Príamo.

> ¡Entonces, la insensible Ilión, como si le conmoviera este golpe, dobla sobre sus cimientos las llameantes almenas y techumbres, y se desploma con tan horrible estrépito, que embarga el oído de Pirro! Porque, ¡ved!, su espada que yacía sobre la láctea cabeza del venerable Príamo, parece estar clavada en el aire. Así, como la imagen de un tirano, permanece Pirro, y cual si se hallara indiferente a su intención y a su tarea, se mantiene quieto. Pero de igual modo que vemos con frecuencia, antes de la tempestad que reina en el cielo una calma silenciosa, las densas nubes permanecen inmóviles, los raudos aquilones sin voz, y abajo la tierra, muda como la muerte, cuando de pronto estalla el espantoso trueno rasgando la región del aire, así también, tras la pausa de Pirro, despierta en él de nuevo la venganza e impúlsale a la acción (II, 2).

Este terrible cuadro es el acto de la catástrofe, del golpe. Pirro se detiene, la espada levantada, clavada en el aire, pero ¿se detendrá Hamlet? Pirro permanece inmóvil, pero es la calma que precede a la tormenta y que de pronto estalla en terribles truenos. ¿No es así el carácter tenso de

la «inacción» de la tragedia? Permanece «quieta», pero todo está impregnado del presentimiento de la catástrofe. Este monólogo describe de modo artístico —«reflejado»— el estado de Hamlet, parece además contener un eco de la tragedia, hallarse suspendido sobre ella. El dolor de Hécuba, sus sufrimientos, al igual que la pasión y la furia de Pirro, han enardecido al actor, le han hecho llorar, mudar el rostro. Hamlet experimenta en su persona la estremecedora acción de los cómicos. Él mismo no comprende por qué la pasión que en él crece se resuelve inútilmente, por qué se demora y no actúa, por qué no hay en su alma una furia activa que le empuje, un impulso, un acicate. Hamlet se acusa a sí mismo, no comprende el *porqué,* se atormenta por ello, ignorando que *así lo exige la tragedia.*

Hamlet. — Está bien, sí; quedad con Dios. Ya estoy solo. ¡Oh, qué miserable soy, qué parecido a un siervo de la gleba! ¿No es tremendo que ese cómico, no más que en ficción pura, en sueño de pasión, pueda subyugar así su alma a su propio antojo, hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro, salten lágrimas de sus ojos, altere la angustia de su semblante, se le corte la voz, y su naturaleza entera se adapte en su exterior a su pensamiento?... ¡Y todo por nada! ¡Por Hécuba! ¿Y qué es Hécuba para él, o él para Hécuba, que así tenga que llorar sus infortunios? ¿Qué haría él si tuviese los motivos e impulsos de dolor que yo tengo? Inundaría de lágrimas el teatro, desgarrando los oídos del público con horribles imprecaciones; volvería loco al culpable y aterraría al inocente; confundiría al ignorante y asombraría, sin duda, las facultades mismas de nuestro ver y oír. Y, sin embargo, yo, insensible y torpe, canalla, me quedo hecho un Juan Lanas, indiferente a mi propia causa, y no sé qué decir; no, ni aun en favor de un rey sobre cuyos bienes y vida apreciadísima cayó una destrucción criminal. ¿Seré un cobarde? ¿No habrá quien me tache de villano, rompa por medio mi cabeza, me arranque las barbas y me las sople al rostro, me agarre por la nariz y me arroje el mentís por el gaznate hasta los mismos pulmones? ¿No habrá quien lo haga? ¡Ah! ¡Vive Dios! ¡Tendré que soportarlo, porque, a menos de tener el hígado de paloma, sin una gota de hiel que me amargue, tiempo ha que hubiera cebado todos los milanos del cielo con las entrañas de ese miserable! ¡Sanguinario y lascivo granuja! ¡Inhumano, traidor, impúdico y desnaturalizado asesino! ¡Oh! ¡Venganza! Pero ¡qué bruto soy! He aquí lo más duro; que yo, hijo de un querido padre asesinado, incitado por el cielo y por la tierra a su venganza, deba, como una prostituta, desahogar con palabras mi corazón y desatarme en maldiciones como una mujerzuela.

SISTEMA DE BIBLIOTECAS UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 418

la, como una fregona. ¡Oh vergüenza! ¡Puaf! ¡Arriba, cerebro!... ¡Hum! He oído contar que personas delincuentes, asistiendo a un espectáculo teatral, se han sentido a veces tan profundamente impresionadas por el solo hechizo de la escena, que en el acto han revelado sus delitos; porque aunque el homicidio no tenga lengua, puede hablar por los medios más prodigiosos. Voy a hacer que esos cómicos representen delante de mi tío algo parecido al asesinato de mi padre. Observaré su semblante, le sondearé hasta la médula, y por poco que se altere, sé lo que me toca hacer. El espíritu que he visto bien podría ser el diablo, pues que al diablo le es dado presentarse en forma grata. Sí; y ¿quién sabe si, valiéndose de mi debilidad y mi melancolía, ya que él ejerce tanto poder sobre semejante estado de ánimo, me engaña para condenarme? Quiero tener pruebas más seguras. ¡El drama es el lazo en que cogeré la conciencia del rey!

En este monólogo, desde el primer «Ya estoy solo» todo es recogimiento, concentración en la soledad del alma, en sí mismo; Hamlet no se comprende, se mortifica; el «yo» es para él algo tan terrible y espantoso que le asusta a él mismo, y se acusa, y no entiende la causa de su inacción. El cómico podía supeditar su alma a la sombra de la pasión, al dolor de Hécuba, mientras que Hamlet, que no es un cobarde, que odia tan profundamente al rey, prorrumpe únicamente en blasfemias. En estos reproches a sí mismo subyace el profundísimo estilo de la tragedia, su «mundo como voluntad y representación»: las hondas raíces de su voluntad han rozado la oscura raíz de la tragedia, de la cual se desarrolla la acción, está ligado a ella, pero en su contemplación *no se comprende a sí mismo.* Este monólogo de Hamlet (y el siguiente) son particularmente notables por la fuerza de expresión en su alma del «automatismo trágico» y de su dolor interior por su causa. Pero esto no es más que una parte del monólogo sobre la inacción, la otra se refiere a la acción. Quiere que los cómicos representen ante el rey algo parecido a la muerte de su padre. Aquí se ve la «burda» realidad con que Hamlet percibe la aparición del Espíritu: no se trata para él de una ficción, de una convención, sino que se comporta con él, como lo haría con cualquiera de nosotros. Ha sido el Espíritu el que le ha revelado el conocimiento quimérico, no terrenal. Para actuar en la tierra hacen falta fundamentos más firmes. Hará que el asesinato se revele a través de un órgano distinto, insólito. Esta representación, la reproducción del asesinato desenmascarado por el Espíritu, la encarnación del relato del fantasma, chocará a través de la consciencia del rey con el asesinato real, sucedido en la realidad. Las revelaciones del Espíritu, reproducidas en el escenario, deben originar una terrible reacción ante lo

terrenal. En este sentido, la escena dentro de otra escena es un acto estremecedor. Primero, porque supone la terrible fusión *de esto* y *de aquello, del más aquí* y *del más allá,* fusión mediante la cual Hamlet traduce al idioma terrenal las palabras del Espíritu; y segundo, Hamlet con sus actos y acciones oprime los secretos resortes de la tragedia que generan el desarrollo de la acción. De este modo, la representación altera radicalmente el curso de la acción, supone el punto crucial, a partir del cual la tragedia se precipita al desenlace. Hamlet interpola en el texto del drama sobre el asesinato de Gonzago sus propios versos; intenta convencer a los cómicos de que sean naturales, que reproduzcan todo con soltura y naturalidad, le asusta el carácter fantasmal, quimérico de su conocimiento, le parece que ello explica que su conocimiento sea incapaz de impulsar la acción, llevar el conocimiento a la realidad, y por eso quiere que la representación sea una copia lo más parecida posible a la realidad:

> Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone, se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es representar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad... (III, 2).

Este espejo de la Humanidad, este espejo de la vida es profundamente significativo en la tragedia, como lo es el intercalar una escena dentro de otra escena. Respecto al papel que desempeña en la obra en general, en el desarrollo de la acción, así como de la escena en el cementerio, hablaremos más adelante. Aquí la escena presenta el simbolismo de la propia escena, las leyes de este espejo de la vida; presenta al actor que interpreta un papel que él no ha determinado, que lo vive, es decir que presenta un orden aparentemente inverso a la vida, pero que es, según el significado oculto de la tragedia, el mismo. Se trata de una escena dentro de otra escena, pero, ¿qué es el propio Hamlet, sino una escena? Este simbolismo de la escena (del propio Hamlet, «espejo de la vida»), su significado, la ley de su acción han sido sacadas fuera de la escena, abstraídas, captadas. Hamlet conviene con Horacio en observar al rey durante la representación:

> Esta noche se representará un drama ante el rey, y en él hay una escena de cierto parecido con las circunstancias que te conté de la muerte de mi padre. Te suplico que cuando llegue dicho paso observes a mi tío con toda la penetración de tu alma. Si su oculto cri-

men no aparece al descubierto en determinado pasaje de la pieza, es que era un espíritu infernal lo que vimos, y todas mis cavilaciones más negras que la fragua de Vulcano. Fíjate en él con la mayor atención. Por mi parte, mis ojos estarán clavados en su cara, y después uniremos nuestras observaciones para juzgar lo que su exterior nos anuncie.

Hamlet debe parecer alegre: *I must be idle.* Pero la oscura emoción que despierta en él la espera de la «realización», de la encarnación de las palabras del fantasma, se transparenta en las conversaciones con el rey, Polonio y Ofelia.

Rey. — Nada tengo que ver con esa respuesta, Hamlet; no son mías esas palabras.
Hamlet. — No, ni mías ya.

Ya no son de él; su alegría forzada se desgarra como una cortina tensa, hay tanto dolor en él.

Ofelia. — Estáis alegre, señor.
Hamlet. — ¿Quién, yo?
Ofelia. — Sí, señor.
Hamlet. — ¡Oh cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno, sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre, y mi padre hace dos horas que murió.

En esta alegría (hay también alegría: el gozo oscuro de la justificación, gozo siniestro) se percibe ya un eco de la salvaje dicha, horrible y funesta, que le embargará después de la representación.

Empieza la pantomima. Un rasgo profundamente simbólico: no es más que la fábula, el esqueleto de la obra, su pantomima, la cual (el desarrollo desnudo de la acción, destacado y reproducido) domina el drama, determinándolo y mostrando simbólicamente a los espectadores este dominio, el curso de su acción, su mecanismo, y únicamente más tarde la sustituye por los juramentos de la reina, es decir, por la obra. Se trata de un pasaje sumamente importante para comprender las leyes de acción en la tragedia *Hamlet*: allí también existe la «pantomima», aunque no en la superficie; está en el alma de Hamlet, incluso en la acción: la pantomima es ese «así lo exige la tragedia» no motivado, apriorístico, que se halla suspendido sobre ella. El espectador, ya prevenido por esto, adopta una actitud distinta ante los diálogos de los personajes, ante sus actos, etc. Es muy importante

esbozar la pantomima en *Hamlet*. Más adelante hablaremos de ello. Ahora nos limitaremos a señalar cómo en la escena dentro de la escena está captado el simbolismo mismo de la tragedia.

> Ofelia. — ¿Qué significa esto, señor?
> Hamlet. — ¡Bah! Una leve fechoría; lo que en términos vulgares se llama un crimen.
> Ofelia. — Quizá encierre la pantomima el argumento del drama.

Comienza la pieza en sí: el más allá se encarna en la representación.

> Rey. — ¿Cómo se titula la obra?
> Hamlet. — «La Ratonera». ¿Que cómo se entiende eso? *Pues en sentido figurado.*

He aquí el simbolismo de la escena: todo posee en ella un sentido figurado. En su terrible tensión, el príncipe narra, apunta, interrumpe la obra.

> Ofelia. — Representáis perfectamente el papel de coro, señor.

Hamlet interrumpe al cómico y habla él mismo de la venganza. Esta escena, por lo que tiene de encarnación de lo sepulcral, de su choque con lo terrenal, es espantosa. El rey en escena (supeditado a la pantomima de la obra) profetiza:

> Mas para terminar debidamente lo que había empezado, nuestras voluntades y nuestros destinos corren por tan opuestas sendas, que siempre quedan derrumbados nuestros planes. Somos dueños de nuestros pensamientos; su ejecución, sin embargo, nos es ajena. Así, imaginas que nunca has de tomar segundo esposo; pero morirá tu pensamiento en cuanto muera tu señor.

El rey en la escena está enfermo a causa de los presentimientos de su muerte próxima. Aquí —«reflejado»— está el significado de la fábula entera de la obra. El rey ha visto desenmascarado su crimen, las palabras del Espíritu se han verificado, se ha revelado el asesinato. Por un instante en el alma de Hamlet —el tiempo se halla otra vez enquiciado— desaparece el divorcio entre *aquello* y *esto,* el fantasma se tornó realidad, la terrible verdad del más allá se ha confirmado. La representación ha quedado interrumpida. Hamlet es presa de la frenética pasión de la locura, de la alegría desesperada y del horror, se siente aplastado por su fuerza triun-

fante, como si de repente hubiera percibido la verdad del fantasma y el peso de su tarea. Esos furiosos gritos de loca alegría y al mismo tiempo de exaltado dolor «¡Ah, ja! ¡Venga un poco de música! ¡Vengan los caramillos!» describen su estado: es el frenesí de la pasión llevado al límite, la cuerda está tensa hasta más no poder, un poco más y saltará. Sus versos —absurdos y salvajemente tristes— sobre el ciervo herido, sobre el rey... Pero no se trata de una pasión activa, que le incite, que le impulse, sino de una pasión que le *aplasta* (Hamlet se siente aplastado por su peso). Donde mejor se percibe este *abatimiento* del príncipe es en la conversación que mantiene con Guildenstern, Rosencratz y Polonio, que han ido a invitarle de parte de la reina.

> Guildenstern. — No, querido señor; esa cortesía no es sincera...
> Hamlet. — Pues, señor, no puedo...
> Guildenstern. — ¿Cómo?
> Hamlet. — ...daros una contestación sensata. Mi razón está enferma; pero, señor, tal como pueda dárosla, disponed de ella, o más bien, según decís mi madre. De consiguiente, basta de rodeos y vamos al grano.

Y en la bellísima escena de los caramillos, donde su *ironía* (que *por sí sola* muestra toda la profundidad de su soledad) alcanza una fuerza sorprendente, dice: sus secretos, los secretos de su alma que los otros han venido a arrancarle son más profundos que los secretos del caramillo en el que no saben tocar; Hamlet se compara con un «instrumento»:

> Pues ¡ved ahora qué indigna criatura hacéis de mí! Queréis tañerme; tratáis de aparentar que conocéis mis registros; intentáis arrancarme lo más íntimo de mis secretos; pretendéis sondearme, haciendo que emita desde la nota más grave hasta la más aguda de mi diapasón; y habiendo tanta abundancia de música y tan excelente voz en este pequeño órgano, vosotros, sin embargo, no podéis hacerle hablar. ¡Vive Dios! ¿Pensáis que soy más fácil de pulsar que un caramillo? Tomadme por el instrumento que mejor os plazca, y por mucho que me trasteéis, os aseguro que no conseguiréis sacar de mí sonido alguno.

Otra vez nos hallamos ante un «instrumento» que se puede *romper*, pero que no se puede tocar, en él *toca* la pantomima de la obra. Y abatido por la pasión dice a Polonio que promete ir al instante a informar a la reina:

Hamlet. — «Al instante» es cosa que se dice pronto. Dejadme solo, amigos.

Se queda solo, ensimismado. Se halla en un estado de máxima tensión, la pasión está al borde de la acción.

Hamlet. — ...¡He aquí la hora de los hechizos nocturnos, cuando bostezan las tumbas, y el mismo infierno exhala su soplo pestilente sobre el mundo! ¡Ahora podría yo sorber sangre caliente y ejecutar tales horrores, que el día se estremeciera al contemplarlos! ¡Calma!... Vamos a mi madre. ¡Oh corazón mío, no pierdas tu sensibilidad! ¡Que el alma de Nerón no halle cabida en este firme pecho! ¡Sea yo cruel, mas no inhumano! ¡No usaré del puñal, aunque puñales serán para ella mis palabras! ¡Que mi lengua, como mi alma, sean en esto hipócritas, y por mucho que la amenace y la zahiera con mis execraciones, no consientas, alma mía, en sellarlas con la acción!

Hamlet no se conoce a sí mismo; este Hamlet terrenal, que razona, al que tantas veces habían tomado por el verdadero, no conoce *todavía* (¡pronto!) su secreto. Se ve desde fuera, sin comprenderse a sí mismo ni su comportamiento: he aquí el *último, místico* desdoblamiento de la personalidad, la disociación del «yo»: su lado diurno no conoce al nocturno. No sabe por qué se demora, busca las causas, se hace reproches. Este monólogo es particularmente notable: siente que el asesinato ha madurado en su alma, que podría ejecutar tales horrores que el día se estremeciera. *Es la hora de los hechizos nocturnos, cuando bostezan las tumbas, y el mismo infierno exhala su soplo pestilente sobre el mundo*: Hamlet siente el asesinato en su alma, sabe que ya ha madurado, que está allí, y teme que el alma no escuche sus consejos y mate a su madre. *Es muy importante que sea el mismo Hamlet quien se contenga, reprima en sí una acción que* ha madurado en él, que siente, pero no entiende. *Es tan importante como el hecho de que sea él mismo quien se incite a actuar, y se reproche su inacción. Las dos cosas obedecen a una misma causa.* Cree moverse con libertad, y se hace reproches, busca en torno suyo los hilos que le atan y enredan, que no le permiten *hasta el instante necesario* hacer aquello que aspira y que, por el contrario, le arrastran a hacer algo que él no quiere hacer. Cometerá un asesinato, lo siente, sorberá sangre caliente, pero en contra de su voluntad. Pero cree moverse con libertad, y se contiene de hacer una cosa mientras tiende a hacer otra. Como una aguja imantada en un campo de fuerzas magnéticas, está atado Hamlet en sus movimientos y actos por sus hilos magnéticos, invisibles, pero imperiosos,

extendidos desde *allí* y que atraviesan toda la tragedia. Como si toda ella fuera un campo magnético de fuerzas, en el cual la aguja que ha caído en su torbellino, efectuara un movimiento predeterminado. Camino de las estancias de su madre, Hamlet se encuentra al rey, ¡es una escena admirable! [119] Está dispuesto a beber la sangre de su enemigo, pero su mano alzada con la espada se detiene paralizada, al igual que le sucede a Pirro, *sin que se sepa por qué*. Su razón servicial le busca una justificación —es tan transparente el engaño que produce incluso dolor el advertirlo—, pero hay un lado de verdad en ello: *podría hacerlo en ese momento, pero su espada elegirá otro; Hamlet ignora el porqué, así lo exige* la tragedia; no es que él renuncie a hacerlo, es que *no es lo que le ha sido asignado realizar*. Hamlet explica por qué el asesinar al rey en aquel momento no habría sido una venganza, pero *no se trata de eso*: Hamlet cometerá en ese instante otro asesinato, las fuerzas «magnéticas» le arrastran a otro lugar, donde dejarán caer su mano levantada con la espada, pero aquí la mano se detiene impotente. En esta escena se percibe con increíble claridad la influencia de las fuerzas magnéticas que provienen del otro mundo (estas fuerzas no aparecen en el escenario, están ausentes las causas que las originan, puesto que se hallan en la «pantomima» de la tragedia, entre bastidores). La escena muestra asimismo que uno de los hilos de la consumación de su destino termina en el rey (hay en esta escena un paralelismo evidente entre el rey y Hamlet: el rey reza, Hamlet con la espada desenvainada está a sus espaldas; no ha llegado todavía el momento para los dos). Hamlet lo ignora.

> Hamlet. — ¡Ahora podría hacerlo, ahora que reza; y ahora lo haré! Pero así va al cielo, y de tal modo quedo vengado... Hay que reflexionar... Un infame asesina a mi padre y yo, su hijo, aseguro al malhechor la gloria. ¡Cómo! Eso fuera premio y remuneración, que no venganza. ¡Él sorprendió a mi padre en la grosera hartura del hinchado de pan; con todas sus culpas en plena flor, tan lozanas como una planta en mayo! Y ¿quién, salvo Dios, sabe cómo saldó su cuenta? Aunque todos los indicios me inclinan a pensar cuán dura es su desgracia. Y ¿queda cumplida la venganza hiriendo al delincuente mientras purifica su espíritu, cuando se halla dispuesto y preparado para fatal trance? ¡No, vuelve a tu sitio, espada, y elige otra ocasión más azarosa! Cuando duerma en la embriaguez, o se halle encolerizado; en el deleite incestuoso de su lecho; jugando, blasfemando, o en acto tal que no tenga esperanza de salvación. ¡Precipítale entonces de tal modo, que sus talones tiren coces al cielo y sea su alma tan negra y condenada como el infierno adonde

se desploma! Mi madre me aguarda. ¡Esta droga no hará más que prolongar tus moribundos días!

Aparentemente, la oración salva al rey, le prolonga sus enfermizos días; aún no ha llegado el momento, no se ha cumplido el plazo. El asesinato ha invadido el alma de Hamlet, ha madurado en ella como una fruta y está a punto de caer; Hamlet tiene la mano levantada con la espada, ésta debe caer, e intenta convencerse a sí mismo de no matar a la reina, pero siente que *ya no es dueño de su voluntad.* Pero lo más sorprendente (y no motivado en la obra) es que la reina también lo siente:

¿Qué intentas? ¿Quieres matarme? ¡Oh! ¡Socorro, socorro!

Es una exclamación completamente incomprensible [120]: ¿Cómo había supuesto que la quería matar? El asesinato que ha madurado en su alma, que él mismo teme, que le asusta por su confusa y alarmante fatalidad, se ha manifestado tan claramente, se ha hecho tan patente en su semblante, gestos, y voz, que la reina lo *ve.* La reina, mortalmente asustada, grita, y grita también Polonio que está espiando detrás de un tapiz. Hamlet tira una estocada *a través del tapiz* (esto es profundamente simbólico: es una acción oscura, ciega) y mata a Polonio.

Hamlet. — (*Desenvainando.*) ¿Qué es eso? ¿Un ratón? (*Tira una estocada a través del tapiz.*) ¡Muerto! ¡Un ducado a que está muerto!
Polonio. — (*Detrás del tapiz.*) ¡Oh! ¡Me han matado!
Reina. — ¡Ay de mí! ¿Qué has hecho?
Hamlet. — Y ¿qué se yo? ¿Es el rey?

Después de hacerlo no lo sabe, *pregunta* si es el rey. Este asesinato, lleno de incomprensibles ligaduras, le recuerda sorprendentemente aquellos hilos: lo ha provocado la pasión que brotó en su alma durante la declamación del actor, aunque estuviera dirigida hacia otra parte: «Te había tomado por alguien más elevado...» Hay algo peligroso en él, algo mortífero en su ironía, cuando se dirige a Polonio, Guildenstern y Rosencratz, su ironía los mata.

Reina. — ¡Oh, qué acción más loca y criminal!

Es verdaderamente *rash*: temerario, imprudente, falto de voluntad. Hamlet ve en lo ocurrido algo predeterminado, no se considera más que el *instrumento.* Su muerte es necesaria; él entra en la pantomima de la tragedia.

Hamlet. — En cuanto a este señor, me arrepiento; pero a Dios le plugo, para castigarme a mí con él y a él conmigo, que fuera yo el instrumento de su enojo. Voy a ocultarle convenientemente, y ya responderé a satisfacción de la muerte que le di. Conque de nuevo, ¡buenas noches! Debo ser cruel, pero no convertirme en desnaturalizado. Si tan malo es el principio, peor será lo que siga.

Hamlet ya (por vez primera) siente el carácter trágicamente predestinado de sus actos, su «automatismo» (instrumento), y está preparado: esto no es más que el principio, lo peor está aun por venir. Es evidente el presentimiento de la catástrofe. La escena con la madre es de una fuerza asombrosa. Hamlet había prometido: «...puñales serán para ella mis palabras», y al oírlas, la reina exclama: «¡Esas palabras penetran como puñales en mis oídos!» Aquí la tensión alcanza su límite, cuando la acción de las palabras-puñales está a punto de convertirse en acción viva y matar a la reina. Estas palabras-puñales de Hamlet representan la línea de la muerte de la reina en la fábula de la obra dentro del alma del príncipe (toda la línea de la fábula discurre asimismo en su alma). Hamlet clava sus puñales con inmensa fuerza: el oprobio de la madre le tortura tanto como la muerte del padre. Desde el principio, la traición de la madre, y su precipitado matrimonio, le preocupan al hijo. Sabe que la madre no lo ha hecho por cálculo ni por amor. El comportamiento de la reina es incomprensible y no está motivado: «¿Qué demonio fue, pues, el que os burló en este juego de la gallina ciega?»

El pecado de la madre arde en su corazón como una herida: sus palabras están llenas de ardiente dolor. Los vínculos místicos del hijo con la madre, llevados hasta los límites de la altura terrenal por la pasión, llaman con incomprensible fuerza al tercero, al padre, al que Hamlet ve. Esta aparición es tan necesaria, como incomprensible y milagrosa; pone un último trazo al personaje de la Sombra, y la explica definitivamente: si la Sombra hubiera sido una ficción, un efecto auxiliar, su aparición no habría sido necesaria. Una vez desenmascarado el asesinato, su misión habría terminado. La Sombra, que invisible vive permanentemente con Hamlet, que está ligada a él por vínculos seminales, que existe invisible en la unión entre padre-madre-hijo [121], aparece de nuevo. La reina no la ve, pero siente que algo insólito le sucede a Hamlet.

Hamlet. — ¡Oh! ¡Salvadme y guarecedme con vuestras alas, celestes guardianes! ¿Qué deseáis, sombra venerada?
Reina. — ¡Ay, loco está!
Hamlet. — ¿Venís acaso a reprender la negligencia de vuestro hijo,

que, tardo en la oportunidad y vehemencia de la pasión, olvida el ineludible cumplimiento de vuestros respetables mandatos? ¡Oh, hablad!

Sombra. — No lo olvides. Vengo a verte sólo para aguzar tu casi embotada resolución. Pero observa cómo el espanto se apodera de tu madre. Interponte en la lucha que sostiene con su alma, que en los cuerpos más débiles la fantasía obra con más fuerza. Háblale, Hamlet.

Hamlet. — ¿Cómo os sentís, señora?

Reina. — ¡Ay! ¿Cómo te sientes tú, que fijas tus miradas en el vacío y mantienes conversación con el aire incorpóreo? ¡Por tus ojos asoman fieramente tus espíritus, y como soldados sorprendidos en el sueño por el toque de alarma, tus alisados cabellos, cual excrecencias vivas, se enderezan y ponen de punta! ¡Oh hijo de mi vida! ¡Vierte un rocío de fría templanza en el ardiente fuego de tu sobreexcitación! ¿Adónde miras?

Hamlet. — ¡A él, a él! ¡Ved cuán pálido deslumbra! ¡Su presencia y su causa unidas, predicando a las piedras, llegarían a ablandarlas! (*Al espectro.*) ¡No me miréis así; no sea que ese ademán tan lastimero aplaque mis fieros propósitos! ¡Porque entonces perdería su verdadero matiz lo que debo realizar, corriendo lágrimas en vez de sangre!

Reina. — Pero ¿a quién dices eso?

Hamlet. — ¿No veis nada allí?

Reina. — Nada absolutamente, y, sin embargo, veo cuanto hay a mi alrededor.

Hamlet. — ¿No oísteis tampoco?

Reina. — No; vuestras voces tan sólo.

Hamlet. — ¡Cómo! ¡Mirad allí! ¡Ved cómo se aleja a hurtadillas! ¡Mi padre, con el traje que usaba en vida! ¡Vedle en ese momento salir por el pórtico!

Reina. — ¡Eso no es más que invención de tu cerebro! ¡El delirio es muy diestro en esas quiméricas creaciones!

Hamlet. — ¡El delirio! Mi pulso, como el vuestro, late acompasadamente y con igual saludable ritmo. No hay demencia en lo que acabo de proferir; ponedme a prueba, y os lo repetiré todo, palabra por palabra, de lo cual huiría a brincos la locura.

Es una escena terrible: el desdoblamiento alcanza su último límite, se manifiesta claramente en escena; dos mundos, dos vidas de Hamlet; la acción transcurre en dos mundos —en el sentido literal de la palabra—, ¡aquí es donde el tiempo está desquiciado! La reina le dice que no es más que una fantasía, la visión extático-enfermiza de su imaginación

desordenada. Ella está en este mundo: no ve, no oye a la Sombra, pero *ve todo* lo que hay allí. Para ella Hamlet fija su mirada en el vacío y habla con el aire incorpóreo. En este pasaje, el choque de los dos mundos se revela particularmente evidente: la Sombra ordena a Hamlet que hable con su madre. La Sombra está allí, en la otra realidad, en el otro mundo; la reina, aquí, en éste. Hamlet se halla en el umbral, en los dos mundos simultáneamente. Cuando logra desprenderse de allí, pregunta: «¿Cómo os sentís, señora?» La reina: «¿Cómo te sientes tú?» He aquí los dos mundos que chocan y se asombran uno del otro. Es el martirio de dos mundos, la cruz de Hamlet, el dolor del tiempo desquiciado, la colisión de dos vidas. La Sombra ha desviado el puñal de Hamlet que se cernía sobre la madre; la reina se ha salvado, no ha llegado todavía su hora. Hamlet temía que el Espíritu se hubiera presentado a reprocharle el hecho de que, a pesar de la ira y la pasión, se demorara sin saber por qué. Hamlet pide a la Sombra que no le mire de un modo tan lastimero para que no corran las lágrimas en vez de la sangre. Se trata de una circunstancia importantísima, íntimamente ligada a la tragedia: la Sombra está increíblemente triste, apenada. El fúnebre dolor de Hamlet es un reflejo, de un dolor de ultratumba, de un dolor de otro mundo que le ha contagiado el Espíritu, con lo cual no sólo no contribuye, sino que, de este modo, entorpece la consumación de la venganza. Es extremadamente importante. Hamlet no es un «pesimista» en el sentido habitual de la palabra. Su dolor no es de este mundo, y una pena no terrenal le enreda y le paraliza. Es preciso determinar aquí definitivamente el papel de la Sombra, tal como se desprende de su última aparición. La relación de Hamlet con su padre no es deber, no es amor, no es respeto («Hiperión», «El prototipo de hombre», etc.). Todo esto son sentimientos terrenales, reflejos mentales de sus vínculos. Todo esto se halla en la superficie. Sus vínculos se encuentran a tal profundidad que produce vértigo: es una relación no motivada (¿por qué iba a tener que cumplir Hamlet el legado de la Sombra?), simplemente está dejada a un lado. Es la relación padre-hijo, una relación de sangre, de nacimiento y, por consiguiente, de toda la vida, una relación mística. Hamlet no está llamado a vengarse (deber), no desea vengarse (sentimiento de venganza, amor, respeto), no se ve forzado a hacerlo (destino), *ha nacido* para hacer algo. Pero aquí es fácil sentirse tentado a cometer un error, al cual pueden inducir las omisiones. La Sombra *no* es el único motivo, la causa *original* de todos los sucesos en la obra, no es el motor último de su mecanismo. Hamlet se halla en poder de una fuerza ajena, de una voluntad extraña. De aquí puede inferirse el error: Hamlet se halla en poder de la Sombra, de donde proviene el carácter de ultratumba de la tragedia, el centro único de la misma. Pero esto no es así: primero, si así fuera,

si la Sombra guiara la mano de Hamlet, éste hubiera matado inmediatamente después de la aparición del Espíritu, que le empuja a hacerlo, ¿qué le retiene? Ya hemos dicho que *una misma causa* le empuja y le retiene; segundo, Hamlet no sólo no se venga, sino que mata a Polonio, Laertes, Guildenstern, Rosencratz y se mata a sí mismo y la Sombra nada tiene que ver con todo esto. En otras palabras, la Sombra no domina la fábula, no la abarca *toda;* la fábula es más amplia que el papel que el Espíritu desempeña, y este papel está a su vez subordinado a la fábula que lo encierra: al entregar el trono a Fortinbrás, Hamlet invalida la victoria de su padre. La Sombra se haya supeditada a aquello, a lo que está supeditado todo y en cuyo poder se encuentra Hamlet: «*así lo exige la tragedia*». Si ello fuera cierto, *Hamlet* sería un caso particular de tragedia del destino (el destino sería el padre), y el significado entero de la obra sería distinto. Pero no es así. La Sombra, sus apariciones, su papel, poseen una importancia, aunque considerable, reducida y se hallan supeditados a la fábula. Representa a veces (en casos determinados, y a través de Hamlet que *se acuerda* de la Sombra, que está vinculado a ella) el mecanismo transmisor de la tragedia, de donde se infiere su papel «reflejado» en el curso de los acontecimientos a través de Hamlet. Pero no es su voluntad, *la voluntad de la Sombra,* la que domina: ella misma se halla subordinada a otra voluntad, la voluntad de la tragedia. Hamlet intenta convencer a su madre: «...arrepentíos de lo pasado, evitad lo venidero...» Pero una sola pregunta de la reina «¿Qué debo hacer?» muestra que ella sigue allí, que el futuro es ineluctable e inevitable, que la reina no tiene remedio, que el oprobio no puede lavarse y permanecerá; aquí está el sentido de la tragedia: ineluctable, irremediable, irredimible. Ella morirá. Las palabras de Hamlet, que rechazan sus anteriores puñales, están impregnadas del presentimiento de la inevitabilidad de la muerte: la reina descubrirá todo y, como en la fábula (¡otra vez!) irremediablemente morirá.

> Hamlet. — Nada por supuesto, de lo que os he dicho. Dejad que el cebado rey os atraiga nuevamente al lecho, os pellizque lascivo las mejillas, os llame su pichona, y que por un par de inmundos besos, o sobándoos la garganta con sus dedos malditos, os haga desembuchar todo este asunto, de que yo realmente no estoy loco, sino loco sólo por astucia.

Hamlet está lleno de vagos presentimientos, *es imposible rectificar;* lo funesto, lo catastrófico se aproxima, es ineluctable, la reina morirá: *peor será lo que siga.* Cuando Hamlet ve a la Sombra, la reina dice: «¡Ay, loco está!» *He aquí en qué consiste* su locura: en su demencia, en su

alma ha quedado grabada la línea de la muerte de la reina. Hamlet no intenta convencerla de que vuelva al camino del bien —este es el sentido de toda tragedia—, el retorno es imposible. En general, toda la fábula de la tragedia, todos sus sucesos, están marcados (esbozados) en el estado de ánimo de Hamlet; existe una completa y extraña coincidencia entre su alma y la fábula, entre los sucesos y los sentimientos, de tal modo que en función de los sucesos que estos sentimientos han suscitado posteriormente, éstos adquieren nuevos destellos, se iluminan con el resplandor de la trágica llama. Puede hallarse en su alma la línea de cada uno de los sucesos, como si se desarrollaran a través de ella, la línea del presentimiento, no siempre consciente, así como la línea de la consumación (su alma representa la fuente de lo místico en la obra): así, su dolor representa la línea mental de su propia muerte, la huella de su destrucción; su ironía, en la que hay algo más que simple burla, encierra algo mortífero, fatídico, trágico, es la línea del asesinato de aquellos hacia los que siente una profunda y trágica hostilidad (Guildenstern, Rosencratz, Polonio), no se trata de una simple mofa, sino *de algo peligroso* que destruye a aquellos con quienes choca; su amor es la línea mental de la muerte de Ofelia; sus palabras acusatorias y, sobre todo, *su renuncia a ellas* (véase lo dicho anteriormente), constituyen la línea de la muerte de la madre; su actitud hostil hacia el rey, la línea de la muerte de éste. Los sucesos se hallan en función de las líneas (de actividad o pasividad). Es aquí donde se esbozan estas líneas. Pero hay líneas que conducen al suceso no de una forma inmediata, sino indirecta. Como es el caso de sus relaciones con Ofelia. Ya hemos hablado de su amor antes de la aparición del Espíritu. Entonces todo era sencillo: Hamlet le juraba ser suyo «en tanto esta máquina le perteneciera». En cuanto ha perdido el poder sobre «esta máquina», Hamlet se despide en silencio de Ofelia [122]. Hamlet no deja de amarla, aunque la obra no diga ni una sola palabra al respecto. Es el mejor ejemplo de la inefabilidad de sus sentimientos. En Hamlet, marcado por el dolor fúnebre de otro mundo, no hay lugar para el amor de una mujer. El amor está en este mundo, Hamlet se halla fuera de él. No es casual que Laertes y Polonio se mostraran recelosos de este amor (la línea de su carácter destructivo). El propio Hamlet presiente la influencia destructiva, mortífera de su amor que matará a Ofelia.

Hamlet. — (*Declamando.*)

¡Oh Jefté, juez de Israel,
qué tesoro poseías!

Polonio. — ¿Qué tesoro poseía, señor?
Hamlet. — Pues

Tan sólo una bella hija,
a quien amaba en extremo.

Polonio. — (*Aparte.*) ¡Siempre con mi hija!
Hamlet. — ¿No tengo razón, viejo Jefté?
Polonio. — Si os empeñáis en llamarme Jefté, señor, cierto que tengo una hija, «a la que amo en extremo».
Hamlet. — No, no es eso lo que sigue.
Polonio. — ¿Qué sigue entonces, señor?
Hamlet. — Pues

Que, como, en mala hora,
Dios no ignora.

Y luego ya sabéis,

Vino ello a suceder
como era de temer...

La primera estrofa de esta piadosa canción os enseñará algo más... (II, 2).

Hamlet no termina, pero sus palabras están impregnadas del presentimiento de su ineluctable predestinación —*la única hija de Jefté murió en holocausto por su padre*—. ¿No es esa la suerte de Ofelia? Una predicción profundamente enraizada en la pantomima de la tragedia. Hamlet, al matar al padre, mata a ella. Tras la despedida sin palabras que determina todo —el amor, la ruptura, la renuncia a la muchacha— Hamlet se encuentra con ella dos veces: una, en la cita preparada por el rey y Polonio, otra, en la representación teatral. En ambos casos se advierte la profunda ligazón que existe entre la tragedia de Hamlet y su amor por Ofelia. Ofelia y su destino no representan un episodio extraño en la obra, sino que se hallan profundamente entrelazados en la pantomima misma de la tragedia, pero de ello hablaremos aparte. Hamlet termina su monólogo «Ser...» con las palabras: «¡La hermosa Ofelia! Ninfa, en tus plegarias acuérdate de mis pecados» (III, 1).

Ofelia representa el principio *de plegaria* en la obra, en la tragedia, su superación, su culminación; por eso tiene tanta importancia que sea a

ella a quien dirija Hamlet estas palabras. Ante ella, Hamlet se siente siempre pecador. Se trata de una circunstancia sumamente importante, profundísima: su actitud hacia sí mismo es de aversión rayana en asco. No sólo ha renunciado a los hombres y por eso se comporta *así* con ellos, sino que ha renunciado a sí mismo y ha adoptado *la misma actitud* hacia su persona. Cuando Osric elogia a Laertes, Hamlet dice: «...conocer bien a un hombre sería conocerse a sí mismo.» Su actitud hacia Ofelia es, en general, muy confusa: su amor representa un aspecto muy importante de la obra y, sin embargo, no hay en ella ni una sola escena de amor estén donde estén. Ello es en sumo grado típico de la tragedia. Le dirige a Ofelia palabras desagradables acerca de la honestidad y la belleza.

> Hamlet. — ...En otro tiempo era esto una paradoja; pero en la edad presente es cosa probada. ¡Yo te amaba antes, Ofelia!
> Ofelia. — En verdad, señor, así me lo hicisteis creer.
> Hamlet. — Pues no debieras haberme creído; porque la virtud no puede injertarse en nuestro viejo tronco sin que nos quede de él algún resabio. ¡Yo no te amaba!
> Ofelia. — Tanto mayor ha sido mi decepción.
> Hamlet. — ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno, y, con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a ejecución. ¿Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra? Todos somos unos bribones rematados; no te fíes de ninguno de nosotros. ¡Vete, vete a un convento!... ¿Dónde está tu padre?
> Ofelia. — En casa, señor.
> Hamlet. — Pues que le cierren bien las puertas, para que no haga en ninguna parte el bobo sino en su propia casa. ¡Adiós! (III, 1).

Te amaba-no te amaba: así queda la cosa hasta el final. Le dice que se vaya a un convento, ¿para qué iba a ser madre? Hubiera sido mejor que su madre no le hubiese echado al mundo. En este pasaje se perciben con particular claridad la estrechísima relación que guarda con la tragedia de su nacimiento y el significado general de la obra: para qué vas a ser madre, vete al convento. Lo que dice acerca de sí mismo es muy importante y significativo. Otro detalle: la pregunta acerca del padre y sus palabras muestran claramente que Hamlet ha comprendido todo:

«¡Vete a un convento, vete! ¡Adiós!» «¡A un convento, vete, y listo! ¡Adiós!» «¡Vete, ya estoy harto de eso; eso es lo que me ha vuelto loco! Te lo digo, se acabaron los casamientos. Aquellos que ya están casados, vivirán todos menos uno. Los demás quedarán como ahora. ¡Al convento, vete!»

Aquí Hamlet expresa la línea mental del destino de Ofelia, la musicalidad de sus repeticiones encierra en sí toda la locura monacal, religiosa, de Ofelia. No en vano los insistentes «¡Al convento!» de Hamlet recuerdan musicalmente las absurdas palabras de Ofelia: *Hey non nunny, hey nunny* (IV, 5) como un eco de los infinitos *to a nunnery!,* «¡Al convento!» [123]. En la escena de la representación Hamlet dirige a Ofelia palabras hirientes. Este cinismo encierra un intento de enmascarar [124], de ocultar, de velar. Pero el velo y la máscara son típicas e importantes en sumo grado. En este pasaje (Hamlet en espera de que comience la representación contempla el escenario) se percibe desgarramiento, mortificación, maldad, cuando el oprobio del alma, el pecado han arrancado todas las convenciones y decoro, cuando la desnudez del alma ya no resulta cínica (es importante señalar esta circunstancia: el cinismo presupone vulgaridad, mientras que Hamlet expresa en estas palabras un profundo dolor y desgarramiento). En el alma de Hamlet no hay lugar para el amor como confirmación indirecta de la vida (del principio de la vida), de nacimientos, matrimonios, del mundo, de todo lo que rechaza la tragedia. Es de señalar que toda la escena en el cementerio transcurre sobre la tumba de Ofelia. Se trata de una circunstancia profundamente relacionada con toda la fábula, pero de ello hablaremos más adelante. Hamlet pregunta de quién es la tumba, pero no la reconoce. Después se encuentra con el entierro de Ofelia: «¡Cómo! ¡La hermosa Ofelia!» Le molesta a Hamlet el énfasis de las palabras de Laertes y salta dentro de la fosa. *Y ya dentro de la tumba de Ofelia empiezan a luchar.* Es esta una escena simbólica: al igual que la pantomima en la representación nos muestra el futuro contenido de la tragedia, esta escena nos anuncia el futuro encuentro de Laertes y Hamlet, su fatídico combate [125]. Además, esta pelea en la tumba simboliza ese aspecto *del más allá, de ultratumba,* que posee su duelo aparente, del mismo modo que el golpe a ciegas, a través del tapiz simboliza la *oscuridad* e imprecisión, la independencia de la voluntad, *el carácter ciego* de las acciones dirigidas desde el otro mundo. En el momento de su fatídico duelo Hamlet *se encuentra ya en la tumba* y *desde allí* mata al rey y realiza todo lo demás, pero de ello nos ocuparemos especialmente.

Hamlet. — ¡Cómo! Lucharé con él por esta causa hasta que mis ojos cesen de parpadear.
Reina. — ¿Qué causa, hijo mío?
Hamlet. — Yo amaba a Ofelia; cuarenta mil hermanos que tuviera no podrían, con todo su amor junto, sobrepujar el mío.

El rey y la reina exclaman: «¡Oh! Está loco... ¡Por amor de Dios, dejadle!»

No se trata de una frase retórica —«cuarenta mil...»— al estilo de Laertes, al que Hamlet había parodiado anteriormente; Hamlet la ama con un amor especial, no terrenal, *distinto;* podría haberse expresado *en términos nuestros*: no te amaba; y sin embargo, dice otra cosa: «te amaba» y «cuarenta mil hermanos que tuviera no podrían, con todo su amor junto, sobrepujar el mío». Su amor no era más fuerte que el de un hermano, era *diferente*. Pues Hamlet la mata, la mata con su amor trágico. Aquí se esboza la línea del asesinato de Laertes. Inmediatamente empiezan a pelear entre sí, los separan.

Laertes. — ¡Que el demonio lleve tu alma! (*Asiéndole y braceando con él*).
Hamlet. — Mal modo de rezar. Por favor, quita tus dedos de mi cuello, pues aunque no soy irascible ni violento, hay en mí algo peligroso, que tu prudencia debe temer. Aparta esa mano.

Aquí está todo: aunque no es irascible ni violento, *hay en él algo peligroso* que destruye a todos los que encuentra en su camino, algo que Laertes debe temer. Y eso que Hamlet le quería.

Hamlet. — Oíd, caballeros: ¿por qué motivo me tratáis así? Siempre os he querido; pero no importa, pues por más que haga el mismo Hércules, el gato maullará y el perro ladrará, mal que le cuadre.

Hamlet sabe que en el mundo no hay milagros, que no importa que le quiera o no: hay en él algo peligroso que el otro debe temer. Para terminar con el análisis de los sucesos que anteceden a la catástrofe, deberemos detenernos en el asesinato de Guildenstern y Rosencratz. El rey, después de escuchar la conversación de Hamlet con Ofelia se convence de que Polonio estaba equivocado, que Hamlet no se ha vuelto loco a causa del amor y decide enviarle a Inglaterra a recaudar los impuestos (antes él mismo le había pedido que no fuera a Wittenberg):

...que salga sin demora para Inglaterra, a reclamar nuestros atrasa-

dos tributos. Tal vez los diferentes mares y países, con su variedad de objetos, expulsen ese no sé qué tan tenazmente arraigado en su corazón, contra el cual choca de continuo su cerebro, poniéndole fuera de sí. (III, 1).

Y únicamente *después de la representación y del asesinato de Polonio* el rey anuncia a Hamlet esta decisión, mientras proyecta la muerte de Hamlet en Inglaterra; esto sucede en el acto IV, esc. 3, mientras que en la esc. 4 del III acto, es decir, *con anterioridad a esto,* en la escena con la madre, Hamlet ya sabe (sin motivar en la obra) que no se trata de un error; de las palabras de Polonio se deduce que, de acuerdo con la idea del rey, Hamlet debería primero hablar con su madre, y en caso de no dar resultado la conversación, marchar a Inglaterra (acto III, esc. 1). «Así se hará», dice el rey. Y he aquí que Hamlet lo sabe de antemano [126].

Hay pliegos sellados, y mis dos compañeros de estudios, de quienes me fío como de áspides de aguijón, son portadores de órdenes. Están encargados de barrerme el camino y conducirme a la perdición. Pero dejadlos, que será muy divertido hacer saltar el minador con su propio hornillo, y mal irán las cosas si yo no consigo excavar el suelo unos palmos más abajo de su mina y hacerlos volar hasta la luna. ¡Oh!, nada hay tan delicioso como ver en una misma línea chocar un ardid contra otro ardid. (III, 4)..

Dos proyectos, dos minas que coincidirán, él lo sabe, a pesar de que el rey todavía no ha pensado traicionarle, y en general no ha pensado nada al respecto. Hamlet habla a Horacio de la alarma que le consumía en el camino y de cómo sin pensarlo, *en un arranque de audacia* (Hamlet lo subraya) actúa, pero de esto hablaremos más adelante. Toda la historia de su viaje a Inglaterra que describe su lucha pasiva contra el rey —éste pretende mediante órdenes, matar a Hamlet— transcurre fuera del escenario, entre bastidores, y *del mismo modo* mata el príncipe a sus compañeros. La historia se desarrolla entre bastidores, mientras que en el escenario no aparece más que su sombra: nos enteramos de lo sucedido a través de la carta de Hamlet en la que relata el encuentro con los piratas y la extraña y súbita concatenación de circunstancias y la coincidencia de sucesos que le han obligado a volver [127]. Hamlet sabe todo, pero no intenta oponerse, simplemente obedece, no se le ocurre renunciar al viaje: éste es necesario para la tragedia. Esta es la conversación, sumamente importante. El rey le comunica que debe partir para Inglaterra (Hamlet ya lo sabe).

Hamlet. — ¿A Inglaterra?
Rey. — Sí, Hamlet.
Hamlet. — Bueno.
Rey. — Eso dirías si conocieras mis propósitos.
Hamlet. — ¡Yo veo un querubín que los ve! Pero ¡adelante! ¡A Inglaterra! (IV, 3).

Camino de Inglaterra, Hamlet se encuentra en la llanura con el ejército de Fortinbrás que marcha a conquistar una porción de tierra que no vale ni cinco ducados y que espera autorización para pasar por Dinamarca.

Hamlet. — ...Esto es un tumor causado por exceso de riqueza y de paz, que revienta en lo interior, sin manifestar fuera la causa de la muerte del paciente. (IV, 4).

Hamlet todavía *no se conoce,* todavía se tortura a causa de su falta de voluntad: de nuevo queda solo, de nuevo se abisma en sí mismo, en su inacción: ha permanecido durante todo el tiempo, en el transcurso de toda la tragedia sin actuar ¿por qué? Es el aspecto más misterioso de la obra, su centro de gravedad.

Hamlet. — ...¡Cómo me acusan todos los sucesos y cómo aguijonean mi torpe venganza! ¿Qué es el hombre, si el principal bien y el interés de su vida consistieran tan sólo en dormir y comer? Una bestia, nada más. Seguramente. Aquel que nos ha creado con una inteligencia tan vasta que abarca lo pasado y el porvenir no nos dio tal facultad y la divina razón para que se enmoheciera en nosotros por falta de uso. Ahora, sea olvido bestial o algún tímido escrúpulo de reflexionar en las consecuencias con excesiva minucia (reflexión ésta que de cuatro partes tiene una sola de prudencia y siempre tres de cobardía), no comprendo por qué vivo aún para decir: «Eso está por hacer», puesto que tengo motivo, voluntad, fuerza y medios para llevarlo a cabo. Ni me faltan, para exhortarme, ejemplos tan patentes como la tierra; dígalo, si no, esta hueste tan imponente, conducida por un príncipe joven y delicado, cuyo espíritu henchido de divina ambición le hace mohines al invisible éxito, aventurando lo que es mortal e incierto a todo cuanto puedan osar la fortuna, la muerte y el peligro, tan sólo por una cáscara de huevo. Verdaderamente, el ser grande no consiste en agitarse sin una razón poderosa; antes bien, en hallar noble querella por un quítame allá esas pajas cuando está en juego el honor. ¿Qué papel estoy, pues, haciendo yo

que tengo un padre asesinado y una madre mancillada, fuertes acicates para mi razón y mi sangre, y dejo que todo duerma en paz? Mientras que, para vergüenza mía, estoy viendo la muerte inminente de estos veinte mil hombres, que por un capricho y una ilusión de gloria corren a sus tumbas cual si fueren lechos, y pelean por un trozo de tierra tan reducido que no ofrece espacio a los combatientes para sostener la lucha, ni siquiera es un osario bastante capaz para enterrar a los muertos. ¡Oh! ¡A partir de este instante, sean de sangre mis pensamientos, o no merezcan sino baldón!

Hamlet no comprende por qué no actúa, teniendo *motivo, voluntad, fuerza y medios* para llevarlo a cabo. Y sin embargo, repite: *eso está por hacer.* ¿Qué le retiene, por qué se limita a «dormir y comer» y no actúa? Henchido de divina ambición, un príncipe va en busca de la muerte, de la gloria, mientras que Hamlet, que tiene razones para actuar, no lo hace. ¿Por qué? Él mismo no lo sabe y de ahí su tormento. Antes necesitaba motivos más sólidos para actuar; ahora que lo sabe todo no actúa. El carácter enigmático e inexplicable de su pasividad, incomprensible para él mismo, aparece aquí resaltado en ese sufrimiento que suscita en él la falta de voluntad, y es algo que no debemos olvidar. Ha tomado una decisión —«sean de sangre mis pensamientos»— y sin embargo, continúa el viaje. Hamlet cuenta a Horacio:

Pues, amigo, habíase encendido en mi corazón una especie de lucha que no me dejaba conciliar el sueño y sentíame peor que los amotinados en los bilbaos. En un arranque de audacia, y que por ello sea bendita la audacia, pues bueno es saber que nuestra indiscreción nos presta a veces buen servicio, mientras fracasan nuestros proyectos más maduros, y esto debe enseñarnos que hay una divinidad que labra nuestros designios, por muy toscamente que los desbastemos... Horacio. — Nada más cierto. (V, 2).

Sigue el relato de cómo abrió los pliegos y del nuevo mandato escrito por Hamlet para que mataran a Guildenstern y Rosencratz. Hamlet describe cómo actuaba:

Viéndome así por todas partes acechado de perfidias (y habiendo dado principio a la función antes de componer el prólogo), sentéme, inventé un nuevo mandato... etc.

Acerca de cómo logró sellarlo, dice: «Pues aun en este punto me fue

propicio el Cielo.» Hamlet considera sus muertes, al igual que el asesinato de Polonio, como inevitable, puesto que se han interpuesto entre formidables adversarios, entrando en el círculo mágico de la tragedia.

> Hamlet. — ¿Qué quieres, amigo mío? Ellos mismos solicitaron este cargo amorosamente. No pesan sobre mi consciencia; su perdición es efecto natural de sus mismas oficiosidades. Fuerte peligro es para un débil el introducirse entre las puntas de las espadas de dos fieros y potentes adversarios.

Para Hamlet se trata de un acontecimiento predestinado; hay una divinidad que rige los destinos; el plan maduro fracasa, la temeridad le salva. Tan sólo ahora Hamlet lo ha comprendido, al descubrir las leyes secretas de los acontecimientos. Aquí hay que buscar la respuesta al problema del plan del héroe y el plan de la obra. La muerte de los dos cortesanos y toda la historia del viaje a Inglaterra, presentada únicamente en sus reflejos, son altamente significativas; son las que cambian a Hamlet y al rey, son el último impulso que provoca directamente la catástrofe, pero de ello hablaremos más adelante. Otra circunstancia a señalar: la muerte de Guildenstern y Rosencratz no representa un episodio lateral en la pieza, cuya misión fuera únicamente desenlazar la historia del viaje, sino que es muy importante y necesaria para *el perecimiento general* en la tragedia, como lo prueba el hecho de que en la última escena los embajadores de Inglaterra anuncien su ejecución ¡y eso en el momento final de la tragedia! Después de volver de Inglaterra y sobre todo, después de esta historia, cambia radicalmente la actitud de Hamlet hacia el rey. De hecho, todos estos sucesos que hemos examinado han sido suscitados por el propio desarrollo de la acción durante el período de inacción de Hamlet. Por consiguiente, su actuación no modifica el carácter fundamental de su papel, la falta de voluntad, sino que, por el contrario, lo resalta. Se trata de sucesos secundarios, puesto que Hamlet no se proponía matar a Guildenstern, Polonio, etc. En lo fundamental, en su actitud hacia el rey, Hamlet permanecía inactivo, y todos estos actos suyos sólo lo subrayan: al marchar a Inglaterra, se reprocha el no hacer nada, etc. Hamlet se consumía en el tormento de la falta de voluntad, no podía comprenderse. Ya hemos hablado de ello. Ahora las cosas cambian radicalmente. Ya antes de partir para Inglaterra Hamlet decía: todos vivirán menos uno, etc.; tras la muerte de Polonio, que por pura casualidad no se convierte en la muerte del rey, habla de gusanos y de que un rey puede pasearse por las tripas de un pordiosero. A las palabras de Rosencratz: «Señor, debéis decirnos dónde está el cuerpo y venir con nosotros ante el rey», Hamlet responde:

Hamlet. — El cuerpo está con el rey, pero el rey no está con el cuerpo. El rey es una cosa...
Guildenstern. — ¿Una cosa, señor?
Hamlet. — Que no vale nada. (IV, 2).

Torturado por la falta de voluntad que no comprendía, Hamlet poseía un plan, un propósito firme, y sin embargo no hacía nada. Ahora las cosas han cambiado. Es verdad que sigue buscando los fundamentos terrenales para actuar, pero es claro que será algo muy diferente lo que decida las cosas.

Hamlet. — ¿No te parece que ahora se me impone (pues es él quien asesinó a mi padre y prostituyó a mi madre; quien de golpe y porrazo se interpuso entre el voto popular y mi esperanza, y quien le echó el anzuelo a mi propia vida, valiéndose de tales infamias); no es un perfecto caso de consciencia el darle su merecido con este brazo?

Y sin embargo, ni siquiera después de esto toma Hamlet una decisión determinada; no emprende nada, no avanza hacia la ejecución de su plan, sino que todo transcurre de otra manera.

Horacio. — Pronto le harán saber de Inglaterra el éxito que ha corrido su empresa.
Hamlet. — Pronto será; pero el ínterin es mío, y la vida de un hombre se apaga como un soplo.

Ya no hay falta de voluntad, hay seguridad, conocimiento de que aprovechará el intervalo que se ha creado gracias a la historia de los piratas y su vuelta a Dinamarca. Todo el curso de los acontecimientos ha creado un especial intervalo de *tiempo, un fatídico, aciago «ínterin» en el que se realiza todo lo que profetizó Hamlet.* Siente que se halla al borde de *cumplir la voluntad de la tragedia* (y no sólo de la venganza, ya que *no se limita* a vengar, sino que *cumple* todo). Ya no le atormenta la falta de voluntad. Es otro el dolor de su alma. ¿A qué se debe el cambio? No lo sabemos. Sabemos únicamente a qué *no* se debe: no se debe a un plan determinado, a una decisión tomada, a un propósito meditado. Todo sucede de manera distinta, y cuando ya se ha cumplido todo, llegan los embajadores de Inglaterra a anunciar las ejecuciones, es decir, que el «ínterin» se cierra, y, de no haber sucedido las cosas como sucedieron, Hamlet no hubiera matado al rey, ya que no iba a matarle, sino que marchaba al encuentro de sus deseos;

esta conversación y la llegada de los embajadores, es decir, el ínterin, transcurre en una sola escena. Osric propone a Hamlet batirse con Laertes, en una simple prueba con floretes, por idea del rey. Hamlet presiente todo. Y se le escapa: «¿Y si respondo que no?» Pero acepta. *Aparentemente,* se trata de una simple diversión de palacio, y al aceptarla, Hamlet no pensaba llevar a cabo su propósito (prueba de ello es no sólo la ausencia de cualquier intención por su parte —no las menciona—, sino también el análisis de la última escena, la cual muestra *cómo* realizó Hamlet todo, después de que Laertes le descubriera lo sucedido, después de la muerte de la reina, cuando él ya está muerto y ha matado a Laertes, es decir, que obra de un modo imprevisto, impensado). Hamlet no sólo mata al rey —significado de la escena en su totalidad—, sino que no tenía nada que temer. Y sin embargo, lo presiente todo. Antes de iniciar la prueba, hace incluso las paces con Laertes (y no sólo a petición del rey; él personalmente siente haberle ofendido, y así se lo dice a Horacio).

> Hamlet. — ...Bien saben los aquí presentes, y vos mismo lo habréis oído, lo afligido que me hallo por una cruel demencia. Todo cuanto hice que rudamente pudiera lastimar vuestro temperamento, vuestra consciencia y vuestro pundonor, aquí mismo declaro que fue acto de locura. ¿Fue Hamlet quien ultrajó a Laertes? No. Hamlet jamás. *Pues que si Hamlet está fuera de sí y, no siendo él mismo, ofende a Laertes, no es Hamlet quien tal hace*: *Hamlet lo reprueba.* ¿Quién lo hace, pues? *Su demencia;* y si ello es así, Hamlet pertenece a la parte ofendida siendo su locura el enemigo del pobre Hamlet.

Aquí está Hamlet entero: padece una grave enfermedad; al matar a Polonio, al pelear con Laertes, lo ha hecho estando fuera de sí, *no siendo él mismo; no es Hamlet quien tal hace;* su extraña distracción que lo entrega en poder de una fuerza misteriosa, su demencia, su «ofuscación». Al referirse al asesinato de Polonio, el rey y la reina dicen algo que podría aplicarse a todo lo demás:

> Reina. — Loco como el mar y el viento cuando disputan entre sí cuál es más fuerte. En el desenfreno de su acceso, oyendo agitarse algo detrás del tapiz, vedle que tira violentamente de la espada, gritando: «¡Un ratón, un ratón!», y en su arrebatado frenesí mata al buen anciano que se hallaba oculto.
> Rey. — ...Hamlet, en su delirio, ha dado muerte a Polonio... (IV, 1).

Así son sus actos: constantemente, en el transcurso de la tragedia, Hamlet *punish'd with sore distraction* —se halla separado de sí mismo—, *he's not himself,* y por eso puede decir todo: «no es Hamlet quien tal hace: *Hamlet lo reprueba*» *. La locura es el enemigo de Hamlet, su cruz; es víctima de su «distracción». He aquí el significado de toda la tragedia: aparentemente, Hamlet se halla «fuera de sí», está ausente, y al no ser él mismo, se encuentra en otro lugar, «no es Hamlet». *Hamlet does it not,* etc. Es esta la suprema separación de sí mismo. Se siente constantemente como encadenado, está encadenado. Está fuera de sí, es presa de su demencia, es otro, una mano desconocida, la que obra de ese modo, no él. Aquí reside íntegramente el significado de Hamlet. Ante el combate, presiente todo. Llega el fatídico «ínterin». Hamlet cambia completamente. «Hay una divinidad», dice después del fallido viaje. «...pero a Dios le plugo», tras matar a Polonio. Hamlet ha cambiado; y aunque no va con la intención de decidir todo en la pelea (es muy importante destacarlo), no hay falta de voluntad.

> Horacio. — Vais a perder la apuesta, señor.
> Hamlet. — No lo creo. Desde que partió él para Francia he estado continuamente ejercitándome, y con la ventaja que se me otorga, creo ganar. Mas no puedes figurarte qué angustia siento aquí en el corazón. Pero no importa.
> Horacio. — En ese caso, mi buen señor...
> Hamlet. — Nada, una tontería; pero es como un presentimiento fatal, que turbaría tal vez a una mujer.
> Horacio. — Si vuestro espíritu siente alguna aprensión, obedecedle. Yo impediré que vengan aquí, diciéndoles que os halláis indispuesto.
> Hamlet. — Nada de eso; no creo en presagios; hasta en la caída de un gorrión interviene una providencia especial. Si es esta la hora, no está por venir; si no está por venir, ésta es la hora; y si ésta es la hora, vendrá de todos modos. No hay más que hallarse prevenido. Pues si nadie es dueño de lo que ha de abandonar un día, ¿qué importa abandonarlo tarde o pronto? Sea lo que fuere.

Una conversación sorprendentemente profunda. Hamlet presiente que se aproxima algo terrible, sabe que va a ganar la apuesta, ha estado ejercitándose continuamente (y por el número de estocadas así es, como se comprueba posteriormente), pero siente una terrible angustia en el corazón.

* En el original: «Hamlet does it not, Hamlet dennys it».

Este dolor es la vivencia presentida de su muerte [128], pero no le importa, desprecia los presagios no porque no crea en ellos, ya que *Hamlet posee un alma profética y presiente todo con anticipación* [129], y esto es lo más importante y profundo. Antes de aparecer la Sombra presiente ya que algo malo va a suceder; cuando habla con el Espíritu exclama: «¡Oh alma mía profética!»; presiente la muerte de Ofelia, de Guildenstern y Rosencratz —la «cárcel»—, de Laertes —«hay en mí algo peligroso»—, de la reina, descubre el secreto de los cortesanos enviados por el rey, a Polonio escondido, la cuestión de los pliegos, el viaje a Inglaterra —*decididamente todo*—: en ello reside el significado de las relaciones entre su papel y la fábula de la obra. Ahora presiente la catástrofe que sobrevendrá a consecuencia de su combate con Laertes, el momento fatídico de la tragedia, el ínterin. ¡Cómo está definido este instante, este sentido del instante! Si ésta es la hora, vendrá de todos modos. Todo sucede en ese instante. Sin intervención de la providencia no muere ni un gorrión. *No hay más que* hallarse prevenido. Esto no se puede comentar: *es todo.* Ese es el estado de ánimo de Hamlet en ese instante, su sentimiento del momento fatídico, del catastrófico ínterin. Bajo la influencia de presentimientos irrebatibles que tanta angustia le hacen sentir en el corazón, Hamlet experimenta en su alma la suprema *disposición* [130]. *No hay más que hallarse prevenido.* Y Hamlet lo está. No está *decidido,* sino *dispuesto* a hacerlo. Se trata de *disposición* y no de decisión. Y por eso desaparece la incomprensión de sí mismo, los reproches, las reprobaciones, a pesar de que no marcha a cumplir su propósito. Es sumamente importante señalar y destacar esta circunstancia.

Hamlet presiente angustiado que *ha llegado la hora, que se ha cumplido el plazo* (por eso desaparece la falta de voluntad); se cierra el fatídico ínterin asignado por la propia tragedia (por el curso de la acción, por la concatenación de sucesos pequeños y grandes) para que *todo se cumpla.*

Está dispuesto: sea lo que fuere. *Let be.*

VII

Si comparamos a Hamlet, su situación y su papel en la obra a una aguja imantada dentro de un campo de acción de fuerzas magnéticas, en el vórtice —mediante hilos invisibles que se extienden a través de la tragedia y la dirigen—, entonces a los demás personajes los compararemos con agujas de hierro, no imantadas, que se hallan en el mismo campo: la influencia determinante de las fuerzas magnéticas (que se encuentran *fuera del escenario*) se manifiesta directamente en Hamlet, y ya a través de él, se transmite al resto de personajes «no imantados»; del mismo modo que la aguja imantada imana las de hierro, Hamlet contagia a todos su lado trágico. En este sentido, su papel es central en la obra, ya que la tragedia de los restantes personajes está dada como de perfil, en alusiones, en detalles, del lado en que están vueltos hacia Hamlet; pero discurren al margen del curso principal de la obra. Y a nosotros nos pueden interesar únicamente en este aspecto (por su faceta vuelta hacia Hamlet), en el que se refleja la influencia de las fuerzas «magnéticas» de la tragedia, la que se ilumina con los destellos de la llama trágica. De aquí se infiere que no precisamos su «caracterización», sino tan sólo la determinación de su lugar e importancia dentro de la tragedia, en la medida en que nos permite trazar el desarrollo de la acción y revelar su significado general, el reflejo y refracción en ellos de los rayos magnéticos. Ante todo, al pasar al examen de los otros personajes, es necesario marcar claramente el límite que los separa de Hamlet: son seres completamente distintos, Hamlet y ellos constituyen dos mundos, el día y la noche de la tragedia. Hamlet es un *héroe trágico,* el héroe de la tragedia, representa el principio de ésta, y por eso la obra es la tragedia sobre Hamlet, príncipe de Dinamarca. En los demás personajes (no en todos) se dan las colisiones, la lucha contra obstáculos externos e internos, en una palabra, todos esos elementos de vivencias que son típicas de los dramas y que podrían hacer de estos perso-

najes protagonistas de otros dramas; se trata, por consiguiente, de personajes *dramáticos,* tanto por el significado de sus papeles como por la calidad de sus vivencias. Pero lo que nos interesa en ellos no son sus dramas individuales, sino el reflejo, los destellos, de la llama trágica que hace de ellos posibles *héroes* de otros dramas autónomos, *víctimas trágicas* de la tragedia sobre Hamlet.

Ante todo, por la fuerza e intensidad del reflejo trágico, uno se detiene involuntariamente en Ofelia. La figura de Ofelia se revela como profundamente necesaria para la tragedia, ya que sin ella ésta carecería de su verdadero significado. Esta figura, que ha alcanzado las últimas profundidades de la poesía, marcada por su llama no terrenal, parece dominar la tragedia, su «música», constituye su «segunda voz», su acompañamiento que, suave, varias notas más notas más bajo que la melodía principal, suena bajo (sobre) ésta. La tragedia de Ofelia es la misma que la de Hamlet, pero se proyecta de un modo distinto, o mejor dicho, su lirismo, su música son distintas. Este lirismo (llamamos lirismo a la vivencia profunda por parte del personaje de su tragedia, es decir, la forma en que Ofelia la vive) constituye, bajo el tenue velo de la suprema poesía, el momento más hondo de la tragedia. Dos tipos de vínculos unen a Ofelia con ésta (y por ello, dos son las corrientes que aporta al curso principal de la obra, aunque posea su propio cauce, el cual, sin fundirse con el general, se halla íntimamente ligado a él): el principio místico de su vida, su nacimiento que crea una relación de sangre, seminal, con el padre muerto, el principio de la paternidad, y la relación mística del amor a Hamlet (nos referimos a los vínculos «magnéticos», y no a los formales, externos). El primero de estos vínculos —que constituye el tema fundamental de toda la tragedia [131], es su base *trágica*— Hamlet, Ofelia, Laertes, Fortinbrás son todos ellos hijos trágicos de padres muertos; un tema único une sus figuras; su base, trágica, es común; pero este tema está tratado en cuatro personajes, cada uno de los cuales posee un hondo significado, pero, aparte de Hamlet, sólo uno de ellos posee gran interés. El segundo vínculo, a través del amor de Hamlet, la liga a la tragedia familiar de éste, a la reina madre, y de este modo, vincula a las dos mujeres, a la madre y a la novia que no llega a convertirse en esposa y madre. Y el pecado de la reina, el pecado de la madre repercute en ella, la novia, que tiene que renunciar al matrimonio, y a la maternidad. Ambos vínculos se hallan íntimamente entrelazados. La figura de Ofelia aparece ante nosotros vaga e inasible; es, por la densidad de la poesía, uno de los personajes más profundos y encantadores. De hecho, ambos vínculos pueden quedar reducidos a uno: al drama de Ofelia, que ama al trágico Hamlet, se entrelaza a través de éste (pues los dos hilos pasan por él, el padre muerto y el amor) un hilo «magnético»

que proyecta un destello particular sobre su drama, que la inmoviliza y la arrastra hacia la muerte. Tanto el hermano como el padre perciben vagamente el carácter funesto del amor de Hamlet (Hamlet «se halla sujeto a su nacimiento», etc., *cf.* cap. II). La propia Ofelia contesta así a una pregunta de su padre: «No sé qué debo pensar...» Sólo conoce una respuesta a los requerimientos de su padre de que rompa con Hamlet: «Os obedeceré»; momento éste sumamente importante (compárese con Hamlet, su viaje a Wittenberg, a Inglaterra) y que muestra en su proyección familiar y cotidiana, su docilidad y sumisión (*disposición*) a los hilos «magnéticos», la esencia mística de su pasiva alma femenina. Al ver a Hamlet —todavía no sabe qué pensar, no comprende—, se asusta: «¡Ay señor, señor! ¡Cuánto me he asustado!» A la pregunta del padre «¿Estará loco de amor por ti?», responde: «Lo ignoro, señor, pero en verdad lo temo.» (II, 1). Aunque no sabe qué *pensar, ha presentido* todo y *se ha horrorizado*. El relato que ella hace de esta escena debe servir de base para comprender a Hamlet. La reina desea que Ofelia se convierta en esposa de su hijo:

> Y respecto a ti, Ofelia, celebro que tus encantos sean la causa feliz del trastorno de Hamlet, pues así podré esperar que tus virtudes le conduzcan de nuevo a su habitual camino, en bien de tu honor y del suyo. (III, 1).

Y al borde de la muerte se repite lo mismo. Su mayor tormento es el amor de Hamlet. Después de la cita que le han preparado con Hamlet, Ofelia dice directamente: «¡Perdido, totalmente perdido!» Y para ella es la tragedia de Hamlet la que origina su sufrimiento (las armoniosas campanas hendidas, etc., *cf.* lo dicho anteriormente), su dolor no es más que un reflejo del dolor de Hamlet: «¡Oh desdichada de mí! ¡Haber visto lo que vi y ver ahora lo que veo!» Aquí reside su tragedia, una tragedia todavía no realizada, el reflejo de la tragedia de Hamlet. Otro «momento lírico» de suma importancia: Ofelia reza por Hamlet, ¿no le había pedido que se acordara de él en sus plegarias?

Ofelia: «¡Oh, ayudadle, cielos piadosos!... ¡Oh poderes celestiales, restituidle la razón!» Es este el aspecto religioso de la tragedia que se eleva sobre ella, la culmina y la supera (*cf.* los soldados: Horacio. «¡Los cielos le asistan!», Marcelo. «¡Así sea!» I, 5). Es una plegaria por Hamlet, pero de ello hablaremos más adelante). Resulta sumamente difícil fijar la figura de Ofelia. En esta escena, al igual que en la escena de la representación teatral, casi no habla, limitándose a mantener la conversación, y esta *inefabilidad* [132] suya en la tragedia confiere a su papel considerable encanto:

toda ella está hecha de mediatintas, de sombras. El carácter anodino de su conversación (simples réplicas) es muy significativo. Es Ofelia antes de volverse loca. Su tragedia empieza cuando *Hamlet mata a su padre.* Aquí confluyen los dos cauces de su tragedia: el amor trágico de Hamlet y el asesinato del padre *perpetrado por el mismo Hamlet.* Esta es la causa de su locura y lo que le llevará posteriormente a la perdición. No es casual que Hamlet llame a su padre Jefté, hay en ello un no sé qué de víctima inmolada (por el padre y en general), de religioso, en su demencia. La relación con el otro mundo a través del padre asesinado, cuya muerte repercute místicamente en la hija, se manifiesta en ella en una «existencia distinta», en la locura. Ofelia loca aparece ante la reina. Esto es profundamente significativo: como si se reflejara en ella el pecado de la reina y lo expiara. Hamlet relaciona directamente la idea del oprobio de la reina con la ruptura con la novia: «¡Fragilidad, es tu nombre mujer!»; le dice a Ofelia que se vaya a un convento, que nada de matrimonios ni de nacimientos, y Ofelia muere sin casarse; es su muerte una muerte expiatoria, un sacrificio. Antes de presentarse ante la reina, Ofelia aparece en el *relato* de un cortesano.

> Reina. — No quiero hablar con ella.
> Caballero. — Insiste porfiadamente, y está en realidad perturbada. Su estado no puede menos que inspirar compasión.
> Reina. — ¿Qué es lo que pretende?
> Caballero. — Habla mucho de su padre; cuenta que oye decir que en el mundo hay muchas maldades, y gime, se da golpes en el pecho y se enfurece por la menor futilidad; dice cosas ambiguas y que sólo tienen sentido a medias; su lenguaje es insustancial; pero, a pesar de ello, sus mismos desatinos dan mucho que decir a cuantos la oyen, que forman conjeturas e hilvanan toscamente sus palabras, ajustándolas a sus propios pensamientos; y sus frases, acompañadas de guiños, cabeceos y gestos expresivos, verdaderamente darían que pensar en la existencia de un algo que, si bien incierto, se presta a muy torcidas interpretaciones, todas ellas desgraciadas. (IV, 5).

Esta es su locura: lastimera, oscura, aparentemente absurda, pero cuya incoherencia es extremadamente profunda, entretejida del *delirio sobre su padre,* de golpes en el pecho, de gestos, y todo ello induce a pensar que hay en ella algo confuso, pero terrible. Jamás la palabra se revela tan impotente, ni siquiera en Hamlet, como en las escenas de la locura de Ofelia. Son los abismos de la poesía, sus simas más profundas, en las que no penetra ni un solo rayo de luz; la luz de esta locura, insólita y

extraña, no se puede descomponer [133]. Es imposible expresar la impresión general que produce. Su delirio demente entrelaza al padre y a Hamlet. También aquí nos hallamos ante la *visión del padre,* como un anciano de blancos cabellos. En su locura, todo gira en torno a la muerte y la mortaja. Dice el rey: «¡Desvaríos acerca de su padre!»

> Ofelia. — Por favor, ni una palabra de esto...
>
> . . . . . .
>
> Rey. — ...Todo proviene de la muerte de su padre.

Hay en su locura, en el tono mismo de su voz, pausadamente rítmico, un algo melancólico y religioso: la canción del peregrino que recorrió los Santo Lugares y de su muerte:

> Ya está muerto, señora;
> nos ha dejado;
> verde alfombra de césped
> lo ha sepultado,
> y a sus pies una losa
> de mármol blanco.

Ofelia representa el principio religioso de la obra:

> Ofelia. — Espero que todo irá bien. Hemos de tener paciencia. Pero no puedo menos de llorar pensando que le pondrán allí en la tierra fría. Mi hermano lo sabrá; y así, os agradezco vuestro consejo. ¡A ver, mi coche! ¡Adiós, señoras! ¡Buenas noches, amables señoras! ¡Buenas noches, adiós, adiós!

La sombra de la muerte desciende sobre ella: en el ritmo mismo de estas palabras hay algo indeciblemente conmovedor, serenado por las lágrimas, elevado por el dolor, dulcemente religioso, femenino por excelencia.

Dice Laertes:

> ¿Es posible que el juicio de una tierna doncella sea tan frágil como la vida de un anciano? La Naturaleza es sutil en achaques de amor, y, sutil como es, plácele exhalar alguna preciosa prenda en pos del ser amado.

He aquí el significado de su locura, significado absurdo.

Hey non nonny, nonny, hey nonny... You must sing «Down a-down, and you call him a-down-a». O, how the wheel becomes it.

Esta es su canción. Como si la sombra de la muerte ya la envolviera a ella, monja virgen, predestinada. La escena de las flores es imposible de relatar: el simbolismo de las flores se aproxima tanto a su demencia, que aquéllas se convierten en su único lenguaje.

Laertes. — Reflexiones y congojas, delirios y el mismo infierno todo lo vuelve en gracia y lindeza.

Y la reina, mientras cubre su virginal ataúd de flores, dice: «¡Flores sobre la flor! ¡Adiós!» (V, 1); y Laertes: «¡Colocadla en tierra, y que de su bella e inmaculada carne broten fragantes violetas!» La pureza de su virginal matrimonio («inmaculada»), al que ha renunciado por su nacimiento, de su figura: todo se relaciona con las flores. Junto a la triste melodía del lánguido perfume de las violetas que marchitaron al morir su padre, toda una gama de olores y aromas suena en sus palabras sobre las flores. Y en este dolor religioso y melodioso, de la muerte, se ha logrado captar el ritmo interno de las lágrimas, lo más recóndito en ellas:

¿Y no volverá otra vez?
¿Y otra vez no volverá?
No, no, porque ya está muerto
en su sepulcro de piedra
y nunca más volverá.
Su barba era cual la nieve;
su cabello, como el lino.
Se ha marchado, se ha marchado;
son vanos nuestros suspiros.
¡Dios se apiade de su alma!

¡Y de todas las almas cristianas! Así lo pido a Dios. Sea Él con vosotros.

He aquí la visión del padre en la canción. De su locura puede decirse con palabras de Laertes: «Esa nonada dice más que muchos discursos.» Hay en ellas un sentido, aunque no expresado, profundísimo (musical), un no sé qué religioso suena en su dolor. Su canción sobre la doncella engañada es un eco del trágico *defecto* que le arrastra a la perdición, al amor rechazado que la une a Hamlet; Ofelia lo compara a la pérdida de la

virginidad: este amor la ha hecho distinta, la ha condenado a la muerte. La sombra de la muerte ha caído sobre ella. Los hilos «magnéticos» de la tragedia la han enredado y atado. Y de nuevo, a través del relato de la reina, todo esto queda envuelto en un nebuloso velo.

> Reina. — ...Tu hermana se ha ahogado, Laertes.
> Laertes. — ¡Ahogada! ¡Oh! ¿Dónde?
> Reina. — Inclinado a orillas de un arroyo elévase un sauce, que refleja su plateado follaje en las ondas cristalinas. Allí se dirigió, adornada con caprichosas guirnaldas de ranúnculos, ortigas, velloritas y esas largas flores purpúreas a las cuales nuestros licenciosos pastores dan un nombre grosero, pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de difunto. Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento. Mas no podía esto prolongarse mucho, y los vestidos cargados con el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos.
> Laertes. — ¡Ay de mí! Luego ¿ha perecido ahogada?
> Reina. — Ahogada, ahogada (IV, 7).

Es un relato sorprendente. Su misma muerte (¡casi un suicidio!) es asombrosa: *en parte* perece, *en parte* se suicida; una rama se desgajó, pero Ofelia marchaba al encuentro de la muerte, cantando viejas canciones, flotando con flores y coronas, se ahogó. Los hilos magnéticos se entrelazaron a sus guirnaldas y la arrastraron hacia el fondo. De este modo, queda hasta el final sin resolver el problema de si buscó *ella misma* la muerte o pereció en contra de su voluntad. Esta muerte se halla en el límite de ambas cosas, cuando *una* y *otra* se funden, y es imposible distinguir si se ahogó o si sucedió en contra de su deseo. Profundidad última de lo incomprensible, misterio último de la voluntad y la muerte. Ambas cosas se funden en el relato de la reina. La insolubilidad definitiva del problema se revela claramente en la *extraordinaria* conversación de los sepultureros, en la cual, bajo la burda dialéctica de dos rústicos embrollados en sutilezas jurídicas, se descubre con enorme fuerza alegórica *el mismo problema* sobre la muerte o el suicidio, y la imposibilidad de separar uno de otro (V, 1). En todo caso, ellos hablan de suicidio. Y Hamlet opina lo mismo,

al contemplar el duelo fúnebre: «¡Y con ceremonial tan deficiente! Esto es claro de que el difunto al cual siguen puso fin a su vida con mano desesperada». Y el sacerdote dice en el entierro (al igual que los sepultureros):

> Sacerdote 1.º — ...Su muerte fue sospechosa... Profanaríamos los ritos funerales si cantáramos para ella el descanso eterno, como se hace por las almas de los que mueren en el Señor.

Su dolor y su demencia encerraban algo religioso; expiación y holocausto encierra su muerte. La figura de la virginal Ofelia que ha renunciado al matrimonio y a la maternidad, toda ella teñida del dolor de la locura religiosa, del ritmo serenado de sus lágrimas, de la triste dulzura de su alma femenina, no sólo es importante para la «música de la tragedia», sino que se halla profundamente inserta en el curso mismo de la acción. El mismo Laertes señala este carácter «activo» de su locura:

> ¡Si estuvieras en tu juicio y me inclinaras a la venganza, no me conmoverías tanto como el verte así (IV, 5).

Y por eso en cuanto la ve, exclama:

> ¡Juro por el Cielo que tu locura se pagará con creces...!

Y nuevos argumentos para la venganza:

> Laertes. — Pero, en tanto, yo he perdido un noble padre y tengo una hermana en situación desesperada; ella, cuyos méritos (si es que los elogios pueden aplicarse a lo que fue) levantábanla en la suprema eminencia de este siglo por sus extraordinarias perfecciones. Mas ya llegará la venganza (IV, 7).

Y sobre la tumba de Ofelia maldice a Hamlet:

> ¡Oh! ¡Que un triple desastre caiga diez veces triplicado sobre la maldita cabeza de aquel cuyo inicuo crimen te enajenó de tu privilegiado entendimiento! (V, 1).

Toda la escena discurre en el cementerio, ante el ataúd de Ofelia, como si la imagen de la muchacha muerta volara sobre ellos; *en su tumba* entablan la pelea Hamlet y Laertes, pelea que simboliza su fatídico duelo

que decidirá todo, cuando Hamlet, ya muerto (y Laertes *también*) cumple con su deber. Si la escena en el cementerio —escena primera del quinto acto— revela la base sepulcral, el aspecto *de ultratumba* de la catástrofe, la segunda escena del mismo acto (en ambas sucede lo mismo: el duelo entre Laertes y Hamlet; más adelante hablaremos del sentido que posee la primera escena, ahora sólo indicaremos que el significado de su primera pelea reside en que transcurre *en la tumba,* al igual que el segundo duelo) está muy vinculada a la difunta Ofelia, cuya figura se eleva asimismo sobre la catástrofe, iluminándola con una luz diferente. La tragedia de Ofelia, como un acompañamiento lírico que se elevara sobre toda la obra, saturado del terrible dolor de su inefabilidad, de profundas y misteriosas melodías, que milagrosa e incomprensiblemente se revelara a sí mismo, representa el aspecto más impresionante, más alusivo y conmovedoramente enfermizo, más profundo y oscuro, pero asimismo el más sereno, trágico y místico en la obra. De este modo, la tragedia se convierte en oración. La figura de Ofelia, tejida de locura religiosa, y de las sorprendentes sombras de su muerte, medio deseada, medio catastrófica, está envuelta en la tristeza cristalina del agua llorosa del sauce, de las guirnaldas, y de las flores muertas; ella parece alterar el tono del dolor de la tragedia, obligándole a sonar de un modo distinto, a superarlo y serenarlo, como si confiriera una iluminación religiosa a la tragedia, gracias a lo que de holocausto, expiación y oración tiene.

Pero acerca de la religión de la tragedia hablaremos más adelante.

VIII

Para poder comprender el desarrollo general de la tragedia, lo cual es necesario para el examen de la catástrofe, nos queda decir unas palabras acerca de los demás personajes: el rey, la reina, Laertes, Polonio, Fortinbrás, Horacio, etc. La figura de la reina, madre de Hamlet, está directamente relacionada con la figura de Ofelia. Vinculado al nudo de la tragedia, este personaje se nos presenta femeninamente equívoco, de modo que no se llega a aclarar en la obra si ella conocía el crimen de su marido o lo ignoraba [134]. Le asusta el dolor de Hamlet, y le gustaría que éste hiciera las paces con el rey, pues le cuenta sus planes, y de este modo, de una forma *pasiva,* inactiva, le acompaña durante el transcurso de la obra. Y al mismo tiempo, inexorablemente, ignorándolo todo, marcha hacia su muerte. No sabe que Claudio mató a su primer marido —no está al corriente de sus proyectos, ni de su intención de matar a Hamlet— y cae víctima de ello. Cuando Polonio cree haber hallado la causa del estado del príncipe, ella sabe que sólo hay un motivo: la muerte de su marido y su precipitado matrimonio, por el que también ella siente algo criminal, y no obstante, se engaña y sueña con ver a su hijo feliz con Ofelia, cubrir de flores su lecho nupcial. En su pecado hay cierta ingenuidad que es la que le pierde: el rey le advierte que no beba, pero ella insiste y lo hace; en la escena de la representación, al igual que en la de la catástrofe, esta «ingenuidad» se advierte claramente. «¿Cómo os sentís, señor?» *, pregunta al rey sorprendido por la «ratonera». Por eso percibimos en su muerte algo terrible: se destruye sola, puesto que nadie la destruye. A la reina le asusta profundamente la demencia de Hamlet, y siente que ésta trae la perdición. Durante su conversación con él, grita y eso pierde a Polonio. Y tras las palabras-puñales de Hamlet, esa mujer débil y falta de voluntad

* En el original: *How fares my lord?*

se horroriza pensando que ha actuado de forma tan simple, sin saber que caía en el pecado.

> Reina. — ¡Ay de mí! ¿Qué acción es ésa, cuyo solo anuncio retumba con tan fuertes rugidos?

Su misión es sonsacar a Hamlet la causa de su pena —ése es el sentido de la entrevista—, y en lugar de esto —madre débil— escucha los reproches del hijo. Se horroriza:

> ¡Oh Hamlet, no digas más! ¡Me haces volver los ojos alma adentro, y allí distingo tan negras y profundas manchas, que nunca podrán borrarse!

La Sombra misma dice: el espanto se ha apoderado de la madre. Y sin embargo, después de todo, pregunta «¿Qué debo hacer?», demostrando de esta forma que no tiene nada que hacer, que no puede salvarse, y Hamlet le habla de la muerte. La locura de éste le asusta profundamente.

> Rey. — Alguna causa habrá en esos suspiros, en tan profundas congojas: debéis explicarla. Conviene que sepamos todo ello. ¿Dónde está vuestro hijo?
> Reina. — ...¡Ah mi querido señor, lo que he presenciado esta noche! (IV, 1).

Pero incluso aquí quiere a Hamlet:

> ...su demencia misma, como pepita de oro entre un filón de vil metal, muéstrase pura, pues llora lo sucedido.

También le asusta Ofelia ya demente.

> Reina. — No quiero hablar con ella.
> ...A mi alma enferma (tal es la verdadera naturaleza de mi pecado) cualquier bagatela se le antoja preludio de algún desastre. Tan llena de torpe desconfianza está la culpa, que a sí misma se pierde por miedo de perderse (IV, 5).

Ama al rey, por eso es sincera y espontánea en su pecado. En la escena en que Laertes irrumpe en el palacio seguido del pueblo, la reina le tranquiliza. Acerca de la muerte de Polonio, dice señalando al rey: «Pero no

a manos de él». Presiente las desgracias y anuncia así la muerte de Ofelia: «Una desgracia va siempre pisando los talones de otra...» (IV, 7). No sólo no está mezclada en el asesinato de Hamlet, sino que teme por él, y durante la pelea en el cementerio, dice a Laertes: «¡Por amor de Dios, dejadle!» Y defiende a su hijo:

> Esto es un puro delirio, y por cierto tiempo obrará así en él; en seguida, manso como una paloma cuando han nacido sus dorados pichones, le veréis sumirse en el silencio (V, 1).

Y antes de iniciar Hamlet el asalto con Laertes, quiere que hagan las paces. Hay en su figura, pasiva, inactiva, algo terrible: es la debilidad de la naturaleza, naturaleza pecaminosa (que es madre, que da la vida) y originaria. Su pecado no tiene explicación —Hamlet tiene razón—, no es amor, ni cálculo, es un demonio que, jugando con ella a la gallina ciega, la ha empujado: es el pecado en sí mismo, por nada ni para nada, en su debilidad e inocencia naturales. Por eso hay algo terrible en su muerte inexorable. Los hilos la arrastran a la perdición, irremediable, irresistiblemente; toda su figura de inocencia pecaminosa está marcada por los destellos del horrible fuego que la asusta y le impone la pesada carga de la tragedia. Así es este personaje: su destino es el que mejor ilustra la ley general de la tragedia, su pantomima, que domina toda la acción y conduce inevitablemente hacia la catástrofe, en la cual se halla el sentido entero de la obra: en el transcurso de la tragedia, la reina no actúa, sino que está mezclada en el nudo de la pieza (el asesinato), nudo que determina la obra, y es llevada de forma inexorable hacia el desenlace, bajo la destructora espada de la catástrofe que amenaza a toda la tragedia. Su muerte no deja de ser extraña: es extraña la forma misma en que muere, aparentemente por casualidad, y a la vez de manera inevitable, predestinada ya desde que se inicia la tragedia (las palabras de Hamlet acerca de su perdición): *y así todos los personajes del drama, como caballos ciegos, arrastran sin saberlo, dan vueltas a la rueda fatídica de la tragedia, para caer al final bajo ella y morir* [135].

También el rey sucumbe bajo la pesada carga: relacionado asimismo con el nudo de la tragedia, fraticida, se convierte por este motivo en el personaje central del desenlace. De hecho, la lucha inactiva de Hamlet contra él, como resultado de la cual perecen ambos, constituye el contenido de la tragedia, el cauce principal de la fábula. Son esos dos combatientes poderosos que Hamlet menciona y entre los cuales caen y mueren los demás. En la obra el rey no es un criminal, puesto que ha perpetrado su crimen antes de iniciarse aquélla. Desea vivir en paz con Hamlet.

Cuando empieza la tragedia, el rey está intentando —y al parecer lo consigue— ordenar los asuntos exteriores, trastornados desde la muerte de su hermano, y los suyos personales. Pero lo que consigue en definitiva es perecer y que Fortinbrás se apodere del trono. Pero acerca de la intriga política hablaremos más adelante. Claudio le pide a Hamlet que deseche la pena, pues presiente en ella algo funesto, no el simple dolor de un hijo que ha perdido a su padre, sino algo terrible y destructor. Y la alarma se apoderará de su alma. Y a pesar de que Hamlet no emprende nada en contra de él, intentará de todos modos prevenir la desgracia, que percibe a través de los actos y palabras del príncipe; pero va al encuentro de su muerte, atraído por los hilos magnéticos. Al empezar la obra, cree todavía que las cosas pueden arreglarse: la aceptación de Hamlet de quedarse en la corte le alegra, así como el deseo del príncipe de organizar una representación, y de divertirse. Intenta averiguar a través de *Polonio, Guildenstern y Rosencratz* la causa del dolor de Hamlet y desviarla, luchar contra ella, animar al príncipe; y de esta forma, éstos entran en la esfera de la lucha, sirviendo de instrumento del rey y, al igual que Laertes, perecen junto con él. Hay muchos puntos en común entre estos tres personajes y sus papeles en la obra (compárese la actitud de Hamlet hacia otro cortesano, *Osric,* acto V, esc. 2, con la actitud hacia Polonio —la nube en forma de camello—, acto III, esc. 2 [136]. Sólo que el papel de Polonio sigue participando en la fábula *después de su muerte* (*cf.* el padre de Hamlet) a través de Ofelia y Laertes. La muerte de Guildenstern y Rosencratz (señalaremos de paso que lo que hacen ellos dos no podría hacerlo uno solo; es éste un sorprendente procedimiento artístico [137]: dos cortesanos parecidos como dos gotas de agua haciendo un mismo papel) es anunciada en el minuto final de la obra, lo cual es sumamente importante. La respuesta de estos dos cortesanos ante la orden del rey de acompañar al príncipe a Inglaterra revela hasta qué punto están sujetos al rey y su destino:

> Guildenstern. — ...Muy justo y sagrado celo es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.
> Rosencratz. — Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes. Cuando sucumbe el monarca, la majestad real no muere sola, sino que, como un vórtice, arrastra consigo cuanto le rodea; es como una formidable rueda fija en la cumbre de una altísima montaña, y a cuyos enormes rayos están sujetas y adheridas diez mil piezas me-

nores, que, al derrumbarse, arrastra consigo todos estos débiles adminículos que, como séquito mezquino, la acompañan en su impetuosa ruina. Nunca exhaló el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera (III, 3).

Desde un principio intervienen junto con el rey en la lucha y se esfuerzan por lograr que Hamlet caiga en la trampa: por eso la muerte del rey supone su propia muerte. Su papel y destino en la obra nos permiten percibir ese campo tenso y funesto entre los dos combatientes, en el que perece todo lo que allí cae. Por eso le asusta tanto al rey la aflicción de Hamlet. Escucha alarmado las noticias que le trae Polonio: «¡Oh! Habla, estoy impaciente por oírla» (II, 2). Pero todo es inútil, los cortesanos no consiguen descubrir la causa de la aflicción del príncipe, y sus esperanzas de que las diversiones le cambien se desvanecen. Mientras se prepara para escuchar escondido la conversación del príncipe con Ofelia, dice el rey:

Polonio. — ...Materia es ésta en que a menudo nos hacemos dignos de censura, y es cosa más que probada que con el semblante de la devoción y la apariencia piadosa llegamos a almibarar al mismo diablo.
Rey. — (*Aparte.*) ¡Oh, demasiado cierto! ¡Qué duro latigazo dan a mi conciencia estas palabras! No es más repugnante el rostro de una meretriz bajo el tinte seductor de los afeites que mi acción bajo mis pulcras frases. *¡Oh carga abrumadora!* (III, 1).

El rey sucumbe lentamente: casi todo el contenido de las escenas de la tragedia (las conversaciones de Hamlet con Ofelia, con los cortesanos, con la madre, incluso con los actores: todo esto ha sido tramado por el propio rey, incluida la última escena, que le pierde), casi todo su mecanismo es producto de la alarma del rey, de los temores que le llevan a la perdición. De este modo, el rey está constantemente preparando su muerte. Va al encuentro de la catástrofe en igual medida que Hamlet, corriendo hacia ella. Las esperanzas se desvanecen: tras la conversación de Hamlet con Ofelia, el rey dice abiertamente que no es amor lo que padece el príncipe, que algo anida en su alma y que, al romperse el cascarón, va a surgir algún peligro; decide enviarle a Inglaterra, aunque acepta la proposición de Polonio de que la reina hable con él (todo esto supone los *impulsos* de sus acciones: la conversación de Hamlet con Ofelia le hace decidirse a enviarlo a Inglaterra, la función teatral le confirma definitivamente en esta decisión; la conversación de Hamlet con su madre y el asesinato de Polonio le llevan a la decisión de que lo maten en Inglaterra;

la vuelta del príncipe le hace conspirar con Laertes). Es muy importante señalar que el *mecanismo* que *mueve* la acción se encuentra enteramente en el rey y no en Hamlet; de no ser por el rey la acción no avanzaría, ya que nadie, excepto él, emprende actividad alguna, ni siquiera Hamlet; el papel de Hamlet es estático no dinámico, sus actos son consecuencia de los del rey (asesinato de los cortesanos) y por consiguiente, tanto el principio de la acción, como *todo* el mecanismo de su movimiento posterior se hallan en él; es él el *protagonista* del drama y no Hamlet. Puesto que la raíz de la acción se encuentra en él, es muy importante establecer —aparte de los rasgos generales del personaje aplastado por la pesada carga— los motivos de sus actos; éstos se reducen siempre a uno: el vago temor, la inquietud, el recelo, que provoca en él la aflicción de Hamlet; todo ello suscitado por lo mismo: su deseo de prevenir la desgracia; es el rey quien comienza la lucha, y esos mismos motivos le llevan a la perdición inevitable. Pero existe otra circunstancia importante: en el transcurso de la obra, el rey no posee ni un solo plan; los planes cambian, fracasan, se renuevan, se combinan con los de otros personajes (de Polonio, de Laertes), y el resultado es que, aun cuando el rey actúa, tanto el motivo único de sus actos, como el carácter que éstos poseen, señalan claramente que el plan del rey no constituye la base ni determina el desarrollo de la acción, sino que es la fábula la que determina el plan; que la obra tiene su propio plan, el cual domina los del rey, utilizándolos a su manera; que es el plan de la tragedia lo que arrastra al rey a la muerte de forma inexorable; que, al oponerse a su perdición, Claudio *cumple* él mismo el plan de la obra, se somete a él. La sabiduría de Hamlet, la ausencia de plan alguno en él, su profética disposición, todo esto supone una comprensión por su parte del plan de la obra y su sometimiento al mismo. Durante la representación, el rey se traiciona, como se traiciona Hamlet. Por eso aquí cambia la acción de la tragedia.

> Rey. — No me agrada, ni es seguro para nosotros dar rienda suelta a su locura.

Se ve obligado a precipitar el viaje del príncipe: «...queremos sujetar este peligro que ahora anda demasiado suelto» (III, 3).

Su oración representa uno de los pasajes más sorprendentes de la tragedia. Está impregnada de la inverosímil carga que lleva en su alma:

> Rey. — ¡Oh, atroz es mi delito! ¡Su corrompido hedor llega hasta el cielo! ¡Sobre él pesa la más antigua de las maldiciones: la del fraticidio! No puedo orar, aunque la inclinación sea en mí tan fuerte

como la voluntad. La fuerza de mi propósito cede a la mayor fuerza del crimen, y como un hombre ligado a dos tareas, quédome perplejo sin saber por dónde empezar, y a entrambas desatiendo. Pero aunque esta maldita mano se hubiera encallecido con sangre fraternal, ¿no habría bastante lluvia en el clemente cielo para lavarla hasta dejarla limpia como la nieve? ¿Para qué sirve la misericordia si no es para afrontar el rostro del crimen? Y ¿qué hay en la oración si no es la doble virtud de precavernos para no caer y de hacernos perdonar cuando caemos? Alcemos, pues, la vista al cielo; mi crimen se ha consumado ya. Pero, ¡ay!, ¿qué forma de oración podrá valerme en este trance? «¡Perdóname el horrendo asesinato que cometí!» No, no puede ser, puesto que sigo aún en posesión de todo aquello por lo cual cometí el crimen; la corona, objeto de mi ambición, y mi esposa, la reina. ¿Puede uno lograr perdón reteniendo los frutos del delito? En las corrompidas corrientes de este mundo, la dorada mano del crimen puede torcer la ley, y a menudo se ha visto al mismo lucro infame sobornar la justicia. Mas no sucede así allá arriba. Allí no valen subterfugios, allí la acción se muestra tal cual es, y nosotros mismos nos vemos obligados a reconocer sin rebozo nuestras culpas, precisamente cara a cara de ellas. ¿Qué hacer, pues? ¿Qué recurso me queda? Probemos lo que puede el arrepentimiento. ¿Qué no podrá? Y, sin embargo, ¿qué podrá cuando uno no puede arrepentirse? ¡Oh miserable condición la mía! ¡Oh corazón negro como la muerte! ¡Oh alma mía, cogida como un pájaro en la liga, que cuanto más pugnas por librarte, más te prendes! ¡Oh ángeles del cielo, socorredme! ¡Oh rígidas rodillas, doblegaos! ¡Y tú, corazón duro, ablanda tus fibras de acero como los nervios de un recién nacido! *

Aquí aparece el rey íntegramente: no puede rezar, aunque lo desea, es que el cielo no tiene misericordia para perdonar este horrendo crimen (señalemos el constante carácter *de plegaria* de la tragedia, la invocación por parte de los personajes del dios de la tragedia, quien les arrastra inexorablemente hacia la muerte), ¿es que el caído no tiene perdón? Pero la oración no puede ayudarle, la religión de la tragedia no conoce el perdón, la expiación, la plegaria, el retorno es imposible. Sólo conoce un rito: el sacrificio de la vida, la muerte, la fatalidad de la perdición; y en ello reside el significado de la tragedia. No hay arrepentimiento; las últimas palabras del rey expresan todo el horror de un alma desesperada que se esfuerza por liberarse y que se hunde más y más. *Terrible estado el suyo.*

* Falta aquí el último verso, muy importante: *All may be well.*

Todavía tiene fe en las plegarias. Pero durante su *oración en silencio* la espada de Hamlet está suspendida sobre él (de acuerdo con el sentido de la tragedia), aunque todavía no ha llegado el momento de caer, pero llegará inexorablemente. *No hay oración*:

> Mis palabras vuelan a lo alto; mis pensamientos quedan en tierra; palabras sin pensamientos no van al cielo.

Este debatirse en la agonía de su alma sumida en el horror —la imposibilidad de rezar es una imagen imprescindible para la obra— se revela como un rasgo profundamente necesario. Ahora el rey ya conoce su suerte: todavía luchará, pero con ello sólo logrará precipitar su muerte. El asesinato de Polonio perpetrado por Hamlet le asusta:

> ¡Oh acción funesta! Igual hubiera acontecido conmigo, de haberme encontrado allí. Su libertad está llena de amenazas para todos; para vos misma, para mí, para cada uno en general (IV, 1).

Siente que al matar a Polonio le han matado a él. Teme que le acusen de la muerte del lord chambelán. Se aproxima la hora de su propia muerte.

> ¡Mi alma está llena de espanto y confusión! (IV, 1).
> ¡Qué peligroso es que ande este hombre suelto!...
> Los males desesperados se alivian con remedios desesperados, o no tienen alivio (IV, 3).

Su única esperanza es la súplica a Inglaterra para que dé muerte al príncipe:

> ¡Hazlo, Inglaterra, pues inflama mi sangre como fiebre devoradora, y tú debes curarme! Hasta que sepa que está hecho, sea cual fuere mi suerte, los goces para mí no han principiado.

Las desgracias se suceden: la venganza de Laertes va dirigida al principio contra el rey.

> Rey. — ...¡Oh Gertrudis, Gertrudis!, cuando vienen las desdichas, no vienen como exploradores aislados, sino en legiones.
>
> . . . . . .
>
> ¡Oh mi amada Gertrudis! Esto, como un tiro de metralla, me hiere en muchas partes, causándome mil muertes al tiempo (IV, 5).

El rey no sólo logra parar el golpe de Laertes, sino dirigirlo contra Hamlet: son aliados naturales, tienen un mismo enemigo, una causa común:

> Rey. — Ahora debe tu conciencia sellar el descargo de la mía, y ponerme en tu corazón como amigo, pues ya has escuchado, y con inteligente oído, que aquel que mató a tu noble padre atentaba contra mi vida (IV, 7).

Las cartas de Hamlet descubren el fracaso del primer plan [138]. Y elige a Laertes como instrumento de sus maquinaciones.

> Rey. — ...¿quieres dejarte conducir por mí?
> Laertes. — Ciertamente, señor, con tal que vuestras órdenes no me obliguen a la paz.
> Rey. — Es por tu propia paz. Si se halla ahora de vuelta, por haberse descarriado en su viaje, y desiste de emprenderlo nuevamente, le armaré una asechanza, madura ya en mi pensamiento, a la cual no podrá menos de sucumbir. Por su muerte no soplará el menor viento de censuras, y ni aun su propia madre sospechará el ardid, considerando la cosa como un simple accidente.
> Laertes. — Mi señor, me pongo a vuestras órdenes, y con tanto mejor grado si combinarais la trama de tal modo que fuera yo el instrumento.
> Rey. — Viene a propósito.

Dos planes se traman a la vez: uno, que se volverá contra su propio autor y destruirá a Laertes, y otro, que acabará con la reina; y los dos, la espada envenenada que mata a Hamlet y la copa también envenenada, caerán sobre el rey. Al reconocer a Laertes el derecho a *vengar la muerte de su padre* y al unirse a él para ayudarle, el rey, *de este modo,* levanta sobre sí mismo la espada de Hamlet, quien también venga la muerte de su padre. Tras la pelea de Hamlet y Laertes en la tumba de Ofelia, el rey dice: «Pronto va a llegarnos la hora del sosiego» (V, 1). Los hilos están atados, y el nudo, apretado; la solución tiene que ser funesta.

Laertes, quien acepta ser el instrumento del rey, ocupa un lugar extraño en la obra. Su papel, semejante, al parecer, al de Hamlet, sirve para resaltar el complejo contraste entre ellos y la *falta de voluntad* del príncipe. Él también es un vengador del padre asesinado que se venga y perece a la vez. Pero es completamente opuesto a Hamlet, y el sentido que posee en la obra reside en ser su antítesis y tener todo aquello de que carece el otro. Es un joven que vive en Francia y que disfruta de su ju-

ventud como todos; es realista y aprovecha los instantes felices, como le aconseja el rey. Le asusta el amor de Hamlet por Ofelia y presiente en él algo funesto. Por la conversación de Polonio y Reinaldo (acto II, esc. 1) nos enteramos de *cómo* vive Laertes; es ésta una escena de contraste con Hamlet: jamás podría aplicarse a este último todo lo que se dice de Laertes. El juego, las juergas, el escándalo son, según Polonio, «relámpagos y explosiones de un fogoso espíritu, arrebatos de una sangre indómita», que se reconocen como inseparables compañeros de la juventud, pero que nunca podrían relacionarse con Hamlet. Después del asesinato de su padre, Laertes cambia por completo: una explosión de venganza inunda su alma, dirigiéndose al principio contra el rey.

> Reina. — ¡Calma, querido Laertes!
> Laertes. — Si una simple gota de sangre tuviese en calma, me proclamaría bastardo, gritaría «cornudo» a mi padre, y grabaría el estigma de ramera en medio de la casta y tersa frente de mi virtuosa madre...
> ...A tal extremo llegué, que nada me importa este mundo ni el otro, venga lo que viniere. Pero una cosa quiero y es tomar la más completa venganza por la muerte de mi padre.
> Rey. — ¿Y quién podrá impedírtelo?
> Laertes. — Mi voluntad, no el universo entero; y en cuanto a los medios de que dispongo, yo sabré dirigirlos con tal tino, que con poco irán muy adelante (IV, 5).

Pero la tragedia utiliza a su manera su voluntad, del mismo modo que lo hace con la falta de voluntad de Hamlet. Las maquinaciones del rey se unen a la fogosidad de Laertes, que ansía la venganza, y está dispuesto a ser el instrumento del monarca: «¡Cortarle el cuello dentro de una iglesia!»

En el cementerio, en cuanto ve a Hamlet se lanza contra él; los separan. Hay algo peligroso en éste que la prudencia de Laertes debe temer: *él mismo* entrega a Hamlet la espada envenenada con la que aquél le matará. También él es arrastrado al círculo funesto, atado con hilos magnéticos, empujado hacia la muerte. Debemos señalar que ellos no son enemigos por sí mismos, sino sólo por necesidad. Dice Hamlet sobre la pelea en el cementerio:

> Mas siento en el alma, amigo Horacio, el haberme propasado con Laertes, pues en la imagen de mi causa veo el retrato de la suya.

> Quiero solicitar su afecto, aunque, hablando con franqueza, las alharacas de su pesar me enfurecieron de un modo irresistible (V, 2).

Y antes de iniciar la prueba Hamlet le dirige unas palabras, a las que Laertes responde con hipocresía. Ya en el cementerio Hamlet le pregunta por qué le trata así, pues le quiere (lo hemos citado anteriormente); pero *el problema no es ése*: ambos interpretan los papeles que les han sido designados, y únicamente después de que hayan realizado todo lo que les corresponde, harán las paces, como si no hubieran sido adversarios, sino que hubiesen representado ese papel. Laertes, en contraste con Hamlet, completa la figura de Fortinbrás, el cual une, gracias a los hilos de la intriga política, al rey y Laertes. Esta intriga política general que inicia y concluye la obra, que constituye los dos polos de su fábula y que atraviesa todo el drama, es, en rasgos generales, la siguiente: al igual que lo que sucede con el aspecto familiar de la fábula, domina aquí la «pantomima», un suceso, acontecido antes de que se levantara el telón, que ha determinado todo lo demás; a través del relato de Horacio nos enteramos del combate entre Hamlet y Fortinbrás padres, en el que venció el primero. Tras la muerte de ambos, tanto en Dinamarca como en Noruega, reinan sus hermanos. Esta intriga política, que se desarrolla al margen de la tragedia y como enmarcándola, confiere un significado particular a la fábula, y no en vano la catástrofe termina con el paso de la corona de Dinamarca a manos de Fortinbrás, como indicaremos más adelante. Ahora será suficiente con descubrir sus rasgos generales, en la medida en que está relacionada con las figuras del rey, de Laertes y Fortinbrás. Hemos determinado los dos puntos extremos de la intriga, su principio y su fin. Durante todo el transcurso de la tragedia, se desenvuelve el hilo de esta intriga, un poco fuera de la obra, al margen del cauce principal de la acción, a la cual, sin embargo, está constantemente vinculada; en los momentos fatídicos de la tragedia, estos vínculos se revelan claramente. La grave situación de Dinamarca, su podredumbre, y los preparativos militares constituyen el fondo de la tragedia. La victoria de Hamlet padre se manifiesta precaria, y es muy significativo que Horacio y los soldados relacionen la aparición del Espíritu con el principio de las desgracias del país. El rey dice lo mismo:

> ...Ya sabéis que Fortinbrás el joven, formándose una idea mezquina de nuestro poder, o presumiendo que por la reciente muerte de nuestro querido hermano que nuestra nación se halla desquiciada y desunida, apoyado en el sueño de una ocasión ventajosa, no ha cesado de importunarnos con mensajes, pidiéndonos la entrega de aquellos terri-

torios perdidos por su padre y adquiridos por nuestro valeroso hermano con todas las formalidades de la ley.

La coincidencia de palabras: «nuestra nación se halla desquiciada y desunida» y «el mundo está fuera de quicio», de Hamlet, no es casual. El rey resuelve el problema pacíficamente, mediante negociaciones; sus embajadores piden al tío de Fortinbrás que detenga a éste, cosa que acepta, a condición de que Claudio permita a su sobrino atravesar Dinamarca camino de Polonia junto con su ejército. El rey da su consentimiento y cree de este modo todo arreglado. Este paso por su reino (la intriga política está impregnada de pasividad: todo son relatos, conversaciones con los embajadores, y Fortinbrás sólo aparece dos veces) se revelará funesto para Dinamarca. Parece como si constantemente tuviera lugar una lucha pasiva entre Hamlet y Fortinbrás, como si el combate de los padres se prolongara en los hijos, los cuales no se encuentran ni una sola vez en la obra; y Fortinbrás, al volver de Polonia, llega en el momento en que el reino, quebrantado y «desquiciado», está a punto de perecer, y él, triunfador incruento, con derechos al trono, lo obtiene. Y no es casual que compare los cadáveres con el espectáculo de un campo de batalla: no los ha matado él; por eso ordena que entierren con honores militares a Hamlet, su enemigo muerto. Y de acuerdo con la fábula, el significado último de la obra no reside en el asesinato del rey, sino en la instauración en el trono de Fortinbrás, a lo cual lleva todo el desarrollo del drama [139]. Esta intriga se desenvuelve fuera de escena, y nos enteramos de ella a través de los relatos de Horacio y de los embajadores; y solamente dos veces aparece Fortinbrás, la primera, cuando marcha a Polonia y a Hamlet le llama la atención la diferencia que existe entre ellos, y la segunda, en el momento de la catástrofe, cuando vuelve. La intriga amplía el marco de la fábula: el reino desunido y desquiciado, en el que algo está podrido, se halla a punto de perecer, y el paso de Fortinbrás, quien parece haber resuelto la disputa, cobra todo su sentido fatídico. Al mismo tiempo, esta intriga posee un profundo significado, es parte imprescindible de la fábula, y se advierte detrás de todos los acontecimientos de la tragedia. El rey se esfuerza por arreglar sus asuntos con Noruega; la chusma proclama rey a Laertes: todo parece desquiciado en el reino, y la tragedia familiar se transforma en nacional, y en la obra íntima, «doméstica» irrumpen negociaciones internacionales, embajadas, rebeliones populares, motines, guerras, ejércitos multitudinarios. Más adelante aclararemos el significado de esta parte de la fábula, que de forma tan directamente se relaciona con el nudo y desenlace de la tragedia y que la atraviesa íntegramente. Ahora nos interesa únicamente la figura de Fortinbrás, la cual contrasta y resalta la figura

de Hamlet. Este último también está relacionado con la intriga política: el rey teme castigarle debido al amor que le profesa el pueblo; por otra parte, Hamlet señala de pasada que el rey se ha interpuesto entre sus esperanzas y su elección; pero lo más importante es que esta relación es difícilmente explicable: augura la elección de Fortinbrás, le entrega Dinamarca, cuando por su nacimiento se halla vinculado al combate fatídico que constituye la base de toda la intriga.

> Hamlet. — ...¿Cuánto tiempo ha que eres sepulturero?
> Clown 1.° — De todos los días del año, entré en este oficio el día en que nuestro último rey Hamlet venció a Fortinbrás.
> Hamlet. — ¿Cuánto tiempo hará de eso?
> Clown 1.° — ¿No lo sabéis? ¡Si no hay patán que no lo sepa! Fue el día mismo que nació el joven Hamlet, el que está loco y le enviaron a Inglaterra.

Fortinbrás también es un vengador del padre muerto —que desconoce las torturas de la falta de voluntad— henchido de divina ambición. Hamlet que siente las diferencias existentes entre sus caracteres, que le admira y no se comprende a sí mismo (*cf.* más arriba), está augurando ya su elección: hombres así, enérgicos, ambiciosos, sin tragedias, son los que necesita el reino. Antítesis completa de Hamlet, es su vencedor, quien no conoce divorcio alguno con «this machine», y está esbozado únicamente con un par de trazos. Pero su voluntad, como la de Laertes, como la falta de voluntad de Hamlet, se halla supeditada a la tragedia, a su ley.

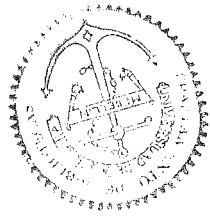
Horacio constituye un caso aparte. Se encuentra al margen de la tragedia, no es un actor de la misma, sino su contemplador y narrador. Su figura tiene más importancia para el estilo de la tragedia, para su relato, que para su acción. Su papel activo es insignificante (más arriba hemos señalado que relaciona a Hamlet con la Sombra), pero el «estilístico» es muy considerable. Simboliza al espectador que contempla en silencio la tragedia, su relato, su significado aparente. Hamlet lo caracteriza como personaje pasivo:

> ...siempre, desgraciado o feliz, has recibido con igual semblante los favores y reveses de la Fortuna. ¡Dichosos aquellos cuyo temperamento y juicio se hallan tan bien equilibrados, que no son entre los dedos de la Fortuna como un caramillo que suena por el punto que a ésta se le antoja!

Más adelante hablaremos acerca del papel que desempeña después de la

catástrofe. Narrador de ésta, la impresión que le produce es tal que desea acabar con su vida y continúa viviendo únicamente por Hamlet, porque éste se lo pide, circunstancia ésta sumamente importante en la obra. El resto de personajes son puramente episódicos: cortesanos, sacerdotes, oficiales, soldados, embajadores, sepultureros, cómicos, marineros, mensajeros, séquito, etc. No es preciso detenerse en ellos: su papel, cuando ello era necesario para resaltar a los otros personajes, ya lo hemos señalado de paso (Hamlet y los soldados, cómicos y sepultureros: lo difícil que es para él hablar con los sepultureros, y lo fácil, con los cómicos y soldados, quienes rezan por él). El papel de los personajes episódicos está claro: sin participar en el desarrollo de la acción, son necesarios en algunos pasajes; sus figuras ligeramente esbozadas (sepultureros, cómicos, cortesanos, soldados, etc.) son de gran importancia para el estilo de la tragedia.

Hemos bosquejado muy por encima las figuras de los demás personajes, únicamente en la medida en que ello se revelaba necesario para comprender el desarrollo de la acción y de su dependencia (relación de subordinación o dominación) de los personajes. No nos queda más que detenernos muy brevemente en el análisis general de la fábula, en el desarrollo de la acción, el cual conduce a la catástrofe que culmina la obra, y en el examen detallado de la catástrofe misma, lo cual constituirá el objeto del siguiente capítulo.



IX

Constantemente, en el transcurso de toda la obra, se advierte cómo en el curso habitual de los acontecimientos, se entrelaza un hilo místico de ultratumba, el cual revela una relación *distinta,* fatídica e ineluctable, que determina el desarrollo de la tragedia. A pesar de la aparente imprecisión de sus contornos, de su vaguedad, de que escapa a nuestro entendimiento, la tragedia se revela extremadamente concentrada en torno a un solo centro sin desviación alguna. Está regida constantemente por *una* cierta ley de gravitación trágica, la cual desde un principio, y de forma irremisible, conduce a la destrucción. Toda ella —en todo su curso, en cada escena, en cada palabra— camina hacia la muerte. Lo catastrófico, lo fatídico, lo mortífero, va en aumento, aproximándose, y, por consiguiente, la catástrofe no es algo que desde fuera resuelva esta *infinita* (es decir, que no contiene el fin en sí) tragedia, sino que representa el resultado interno, la inevitabilidad de su estructura interna. *Marcha constantemente hacia este instante,* y en él está su sentido, su finalidad.

Antes de pasar, empero, al examen de este instante, es preciso detenerse brevemente en *los contornos generales de la fábula* de la tragedia, en la medida en que se ha esclarecido en el examen anterior, con el fin de mostrar que la catástrofe aparece esbozada en la acción misma de la tragedia, que está ya en el nudo y brota de cada escena. De hecho, toda la acción de la tragedia se halla en el nudo, antes de iniciarse la obra, y en el desenlace; lo demás son palabras, inacción. Ya el solo hecho de que *toda* la acción esté encerrada en la catástrofe, de que ésta no suponga únicamente el acorde final, el resultado definitivo de la acción, prueba que la catástrofe está dada en el nudo de la obra. La estructura de la fábula de la tragedia se revela sumamente extraña e insólita: forma dos cauces, uno de los cuales abarca al otro, las intrigas política y familiar. Ambas intrigas se originan antes de que empiece la tragedia: dos sucesos que la

dominan y determinan el curso de los acontecimientos, del mismo modo que la pantomima determina el contenido de la obra. Son éstos el fatídico combate de Hamlet y Fortinbrás y el fratricidio perpetrado por Claudio. Son los dos puntos extremos, los polos de ambas intrigas, los cuales se hallan fuera del drama, *antes* de que comience, y que, como tales sucesos que han tenido lugar antes de su comienzo, forman parte de la pantomima de la tragedia, de la ley de su acción, y, como pantomima, predeterminan los papeles en ella. Los otros puntos extremos, polos de las intrigas se hallan en la catástrofe; se trata de una escena donde se desencadena la tormenta que ha ido acumulándose durante todo el tiempo, aquí, un torbellino de acción cruza los desiertos de una tragedia sin acción; todo está concentrado en una escena, en un instante de la tragedia. Ésta, que discurre entre estos puntos extremos, entre los polos de la acción, carece de acción; la parte de la intriga política la ocupan negociaciones, embajadas, relatos sobre el pasado y los *pasos* puramente «pantomímicos» —sin palabras— de Fortinbrás por escena. Y sin embargo, en esta parte, la más inactiva, no deja de sentirse el peso del papel del príncipe noruego; sus «pasos» por escena están enfocados de tal modo que ni por un momento se pierde de vista que en la tragedia todo se encamina hacia ese instante decisivo. La intriga política discurre al margen del cauce principal de la acción, lo envuelve desde fuera y hace girar la rueda de la intriga familiar. La intriga política desempeña un papel sumamente importante: completamente sin elaborar, trazada en líneas generales, esquemáticas, ella amplía el marco de la fábula y, al ser aportada a ésta desde fuera, la libera del poder de los personajes, de su subordinación a los caracteres, motivaciones, o casualidades; al envolver la historia familiar, eleva sobre ella, y sobre la fábula entera, la *pantomima de la tragedia,* afirmando el dominio de lo no motivado, de la única ley: *así lo exige la tragedia.* Por consiguiente, desde un punto de vista *formal,* externo, la finalidad de toda la *fábula* de la obra, su *objetivo* era no el asesinato del rey y de los otros, sino el triunfo de Fortinbrás, objetivo pasivo, no explicado, introducido en ella arbitrariamente, pues es el punto hacia el cual se dirige. El curso de la acción de la intriga familiar se desenvuelve paralelamente y se funde y coincide con la intriga política en el punto final. También en este caso, *toda la acción* está concentrada *exclusivamente* en el nudo, que se desarrolla antes de iniciarse la tragedia, y en la catástrofe, lo cual prueba que ya está en el nudo, ya que entre estos dos puntos extremos no hay acción, no surge nada nuevo. Por lo tanto, también en este caso, se halla fuera de la tragedia; antes de que se inicie, la pantomima domina ya la acción. ¿Qué es lo que llena la tragedia, es decir, qué hay entre estos dos puntos extremos? Constantemente, en cada escena, en cada palabra, en cada mo-

vimiento la tragedia marcha hacia la catástrofe, hacia un instante. Sobre ella, como impulsada por las misteriosas fuerzas de la gravitación trágica, se eleva el nudo, arrastrándola hacia la perdición. La *inacción,* impregnada del ritmo místico del movimiento interior de la tragedia hacia la catástrofe, llena la obra. Aquí todo son planes fracasados, casualidades, conversaciones, angustias provocadas por la impotencia, tormentos producidos por la ceguera, y todo marcha hacia lo mismo, hacia un instante que no surge de los planes de los personajes, de sus acciones, sino que los supedita, los domina. El nudo trabado antes de iniciarse la tragedia se aprieta más y más y se resuelve en el momento necesario. El curso de la acción de la obra, o mejor dicho, de la inacción es, en términos generales, el siguiente: desde el principio se percibe algo triste y siniestro, pero todavía hay esperanzas de que todo acabará bien; sin embargo, los lúgubres presentimientos se cumplen, no hay salvación. Lo siente Hamlet, lo temen de una forma vaga y ciega todos, pero aún tienen esperanzas de que se arreglen las cosas. Advertimos todavía oscilaciones en el ritmo de la muerte (la tragedia entera está impregnada de este ritmo místico interno de la muerte: ¿no estará en él el sentido de lo trágico?): escena dentro de otra escena, cambio en el curso de la acción, momento de crisis, punto culminante de la inacción, después del cual la obra se precipita irresistiblemente hacia la muerte. Esta escena, que en su fábula descubre los proyectos, los secretos, que arranca las máscaras a los enemigos, revela un simbolismo, el significado de los papeles, el dominio de la pantomima. Primero pasa ante el espectador la pantomima del drama —su esquema, su fábula—, después, el drama en sí, en el que los actores se limitan a interpretar los *papeles* predeterminados por la pantomima (los juramentos de la reina y las palabras del rey, ya citados) [140]. Es la escena central de la obra. Se percibe claramente en ella la indefectibilidad de la «pantomima». Después de esto (aunque también en los sucesos anteriores, pero en forma encubierta, latente) todos los sucesos de la fábula —el asesinato de Polonio, la muerte de Ofelia, el viaje a Inglaterra— no son más que impulsos, golpes externos, latidos de ese ritmo de muerte, mientras que los sentimientos y vivencias de los personajes, analizados anteriormente, y el lirismo de la tragedia, no son más que percepciones y reflejos de ese ritmo que los supedita. Ante el último instante, el ritmo se hace más lento, disminuyendo, se hace el silencio, tan saturado de presentimientos de la muerte que el espectador comprende el horror místico con que acogen la «diversión» palaciega, el combate, pues sienten que ha llegado el momento. El quinto acto se divide en dos escenas, casi idénticas por lo que a personajes se refiere y por su «pantomima»: la primera, en el cementerio, todos los que han seguido el féretro de Ofelia contemplan la pelea de Hamlet y Laertes

en la tumba de la doncella; la segunda, es la catástrofe en el palacio. Es como dos proyecciones de *lo mismo, un acto en dos escenas,* como si se mostrara el aspecto sepulcral de la catástrofe. «Pantomímicamente» la lucha del príncipe y de Laertes *en la tumba* no sólo destaca su lado sepulcral, sino que indica que ésta posee realmente un carácter *póstumo,* como mostraremos más adelante. El hálito de la muerte y de lo póstumo permanece después de esta escena y se percibe durante la catástrofe, la cual no es más que la muerte general. Por consiguiente, la aminoración del ritmo representa el silencio de la muerte que ha invadido un extremo de la vida. Ésta es la base sepulcral de la catástrofe. Si hasta entonces la acción había discurrido en el límite, en el borde de la vida, ahora ha avanzado hacia la línea de la muerte, y, lo que es lo más terrible y místico en la obra, *ha cruzado esta línea de la muerte.* Si hasta este momento el hilo místico del más allá se entrelazaba de modo imperceptible en el curso de los acontecimientos, descubriéndose en Hamlet y reflejándose en el horror y presentimientos de los demás, ahora esta fuerza encubierta de ultratumba empieza a actuar ostensiblemente. Por eso no existe en ninguna otra obra una escena tan terrible como ésta: lo místico, siempre oculto, siempre vagamente presentido, se manifiesta *en una acción póstuma.* Esta fuerza de ultratumba, que se percibía constantemente detrás del curso de la acción, empieza aquí a manifestarse claramente [141]. Aquí el destino de la tragedia —*a divinity*— ya «labra nuestros designios» —*shapes our ends.*

Después de matar a Polonio, Hamlet dice: será peor. Y ha venido lo peor: ha llegado la hora, y la luz de este instante que se ha encendido al brotar la llama mística de la tragedia, resulta insoportable para la mirada humana. Esta escena, incluso estilísticamente, difiere considerablemente del resto de la obra: casi no hay palabras en ella, todo es acción, está colmada de acción; las palabras son entrecortadas, breves como estocadas; toda ella está en las acotaciones que explican la acción. Difícilmente podrá encontrarse otra escena en la que el hálito de la muerte se perciba tan intensamente, cuyo horror místico sea tan fuerte. Hamlet no ha examinado los floretes. Empieza el asalto. Hamlet asesta la primera estocada. El rey le ofrece la copa envenenada. Hamlet —esto es muy importante— se bate con pasión, entregado por completo al combate que para él no sólo es una prueba: se niega a beber, quiere terminar primero. Hamlet asesta el segundo golpe.

Rey. — Nuestro hijo ganará (V, 2).

Hamlet gana, como lo presentía, la apuesta. La reina bebe por su éxito.

Rey. — ¡No bebas, Gertrudis!
Reina. — Beberé, señor; perdonad, os ruego.

La reina bebe la copa que no está destinada a ella.

Rey. — (*Aparte.*) ¡La copa envenenada! ¡Demasiado tarde!

Laertes dice al rey: «Ahora voy a darle, señor».

Rey. — No lo creo.
Laertes. — (*Aparte.*) Y, sin embargo, es casi contra mi conciencia.

¿Qué es lo que le impulsa a desempeñar, en contra de su conciencia, el papel que le han impuesto, si una vez que lo ha cumplido se dirige a Hamlet con palabras de amor y perdón? Hamlet también le quiere, «*pero no importa*», los dos desempeñan los papeles que les ha asignado la pantomima de la tragedia y se matarán mutuamente. Laertes hiere a Hamlet. Después cambian de floretes y Hamlet hiere a Laertes. Todo está en la acotación, sucede sin palabras. La espada está envenenada, y los dos (en la mano de Hamlet está ahora el arma envenenada) están mortalmente heridos.

La reina cae, una acotación sustituye a la otra.

Hamlet. — ¿Qué le pasa a la reina?
Rey. — Se ha desmayado al veros verter sangre.
Reina. — ¡No, no! ¡La bebida, la bebida!... ¡Oh mi querido Hamlet! ¡La bebida, la bebida!... ¡Estoy envenenada! (*Muere.*)

Envenenada, agonizante, con la muerte en la sangre, ya en el otro mundo, *desde allí* descubre que la bebida está envenenada. Una ola oscura se levanta y en un instante cubre a Hamlet (es muy importante subrayar el curso de la catástrofe: tan sólo después de la muerte casual de la reina, se levanta esta ola).

Hamlet. — ¡Oh infamia!... ¡Hola! ¡Que cierren las puertas! ¡Traición! ¡A descubrirla!

Laertes ya lo ha descubierto antes.

Osric. — ¿Qué es eso, Laertes?

Laertes. — ¡Pues cogido como una chocha en mis propios lazos, Osric! Me mata con justicia, mi propia traición.

Y desde allí, ya muerto (*I'm Kill'd*) descubre todo.

Laertes. — Hela aquí, Hamlet. Hamlet, has sido asesinado; no hay medicina en el mundo que pueda salvarte; no tienes ni media hora de vida. En tu mano está el arma traidora, sin botón y emponzoñada; la infame intriga se ha vuelto contra mí. Mírame aquí caído, para nunca más levantarme. Tu madre está envenenada... No puedo más... ¡Al rey, al rey la culpa!

Difícilmente puede uno imaginarse que se pueda mostrar con tanta fuerza, en el ambiente de una tragedia real, la intervención del más allá. Es imposible imaginarse una situación más real y a la vez más mística: aquí la acción cruza claramente el límite que separa la muerte de la vida, se inclina sobre el borde; *es la muerte misma,* la última frontera que separa la vida de lo sepulcral, y en ella se desarrolla la acción. Es un instante excepcional: todos estos seres —la reina, Laertes— *ya no están aquí,* están mortalmente heridos, envenenados, no tienen ni media hora de vida, actúan en un momento prolongado, dilatado, en el momento mismo de la muerte. La proximidad de la muerte por sí sola obliga a renunciar al mundo y transporta el alma más allá del límite, pero aquí se trata del estado de *la muerte en sí,* de la agonía: en el instante de morir, cumplen su acción póstuma. En particular, por lo que a Hamlet se refiere: no tiene todavía la intención de matar al rey. *Ya está muerto* [142], *no tiene ni media hora de vida* (ha recibido la estocada antes), ha comenzado la muerte, cuando se encuentra con el arma traidora y envenenada. Ha herido a Laertes cuando éste ya le ha herido. La última media hora de vida ejecuta su acción *póstuma,* su terrible y sepulcral acción.

Hamlet. — ¡La punta envenenada también! ¡Entonces, veneno a tu obra! (*Hiere al rey.*)

Que el veneno *cumpla su cometido.* Y le obliga a beber la copa envenenada. Todo se vuelve contra él, el rey muere. La acción ha terminado. Laertes ha desempeñado su papel, y deja de ser enemigo de Hamlet.

Laertes. — ...¡Perdonémonos mutuamente, noble Hamlet! ¡Que mi muerte y la de mi padre no caigan sobre ti, ni la tuya sobre mí!... (*Muere.*)

Hamlet le sigue; ya está allí, aquí ha hecho todo y todo lo sabe. Está muerto.

> Hamlet. — ¡De ello te absuelva el Cielo! Te sigo. Soy muerto, Horacio. Reina desventurada, ¡adiós!... Vosotros, que palidecéis y tembláis ante esta catástrofe, y no sois más que personajes mudos o simples espectadores de esta escena, si yo tuviera tiempo (ya que la muerte es un esbirro cruel e inexorable en su ejecución), ¡oh!, podría deciros..., pero resignación. Yo muero, Horacio; tú vives; explica mi conducta y justifícame a los ojos del que ignore...

Lo sabe todo, lo contaría a los pálidos, temblorosos y mudos testigos de lo sucedido, si tuviera tiempo, pero *let it be;* está muerto —*I am dead*— Horacio lo narrará. Pero Horacio, espectador mudo de la tragedia, espectador de todas las muertes, no desea vivir.

> Horacio. — No lo creáis. Más tengo yo de antiguo romano que de danés; aquí quedan todavía unas gotas de licor. (*Cogiendo la copa envenenada.*)
> Hamlet. — ¡Si eres hombre, dame esa copa; suéltala, por Dios te lo pido! ¡O buen Horacio! ¡Qué nombre más execrable me sobrevivirá de quedar así las cosas ignoradas! Si alguna vez me albergaste en tu corazón permanece ausente de esa bienaventuranza, y alienta por cierto tiempo en la fatigosa vida de este mundo de dolor para contar mi historia. (*Marcha militar a distancia; descargas y tumulto más cerca.*) ¿Qué bélico ruido es ése?
> Osric. — El joven Fortinbrás, que llega victorioso de Polonia, saluda con esta salva marcial a los embajadores de Inglaterra.
> Hamlet. — ¡Oh! Me muero, Horacio. El activo veneno subyuga por completo mi espíritu. No puedo vivir lo bastante para saber nuevas de Inglaterra, pero auguro que la elección recaerá en Fortinbrás; tiene a su favor mi voz moribunda [143]. Díselo así con todos los incidentes, grandes y pequeños, que me han impulsado... *¡Lo demás es silencio!...* ¡Oh!, ¡oh!, ¡oh!, ¡oh!... (*Muere.*)

Horacio sigue viviendo a petición de Hamlet: si es un hombre le entregará la copa, hace falta valor para vivir en este fatigoso mundo y no abrirse de un golpe las puertas de la bienaventuranza. Hamlet desde allí concede su voz *póstuma,* moribunda, a Fortinbrás que vuelve entonces (*en ese instante*) y augura su elección. Lega a Horacio que relate toda la tragedia; la muerte le impide hacerlo a él, y Hamlet se lleva a la tumba el

secreto de este relato: «*lo demás es silencio*». (*Muere.*) Hamlet ha muerto. Ha terminado *su* tragedia. Y termina con una plegaria.

> Horacio. — ¡Ahora estalla un noble corazón! *¡Feliz noche eterna, amado príncipe, y coros de ángeles arrullen tu sueño!*

Ha terminado la tragedia de Hamlet. *En ese momento,* llegan los embajadores de Inglaterra para anunciar la muerte de los dos cortesanos y Fortinbrás [144].

> Fortinbrás. — Ese montón de cadáveres grita matanza. ¡Oh! Muerte soberbia, ¿qué festín se prepara en tu antro eternal, para que así de un golpe hayas derribado tan ferozmente a tantos príncipes?
> Embajador 1.° — Horrible es este cuadro...

Horacio desea narrarlo todo.

> Horacio. — ...Así conoceréis de actos impúdicos, sangrientos y monstruosos; de muertes producidas por la astucia y la violencia, y, como remate, de maquinaciones fallidas cayendo por descuido sobre la cabeza de sus inventores: he aquí lo que fielmente he de contaros.

Éste es el esquema general de la fábula de la tragedia, su relato, aquello que Hamlet le encomienda contar, *lo demás es silencio.* Fortinbrás acepta melancólico su suerte: «...con dolor abrazo mi fortuna». Y no es casual que ofrezca a Hamlet honores militares: Hamlet es como un soldado vencido, y el palacio, como un campo de batalla.

La marcha militar de Fortinbrás se torna marcha fúnebre: es la música de la muerte que concluye la tragedia. Ésta termina con la muerte, con un «*festín de la muerte*». En ello reside el significado de la tragedia. Han muerto todos: el rey, la reina, Hamlet, Polonio, Laertes, Ofelia, Guildenstern, Rosencratz; Horacio sigue viviendo como un acto de valor. Y así la tragedia *toda* se aproxima al borde de la muerte, lo traspasa, se sumerge en ella. Y únicamente aquí, en este mundo, a este lado de la raya, se extiende débilmente el hilo de la fábula: honores militares, descargas de artillería, relatos, marcha fúnebre, mientras que la tragedia ha traspasado la raya, se ha sumergido en la muerte. Por eso *en este mundo* no queda más que el relato de la tragedia, el recuerdo de ésta, los honores militares y la marcha fúnebre, todo ello relacionado con la muerte, todo lo que desde *aquí* habla de la muerte, pues la tragedia misma, inmersa en la muerte, es silencio.

X

Hemos terminado el análisis de *Hamlet*. Y al final del mismo, la obra sigue siendo para nosotros un enigma, incluso en mayor grado que al principio. Pero el objetivo de estas líneas no era el de descubrir el misterio de Hamlet, sino de aceptar el misterio como tal misterio, de sentirlo. Y si el carácter enigmático e incomprensible de la obra sólo se ha reforzado a causa de esta interpretación, no se trata ya del misterio y la incomprensibilidad iniciales, originadas por la oscuridad externa de la tragedia y que suponen un obstáculo en el camino de su percepción estética, sino de una sensación nueva, en profundidad, que se ha creado como resultado de la percepción del drama. La tarea del crítico se reduce íntegramente a ofrecer una determinada orientación, a la percepción de la tragedia, hacer que ésta sea posible en esta precisa orientación, y a lo que llegue el lector como resultado de su vivencia estética en esta dirección, es ya un problema que se encuentra al margen de la percepción limitada, rigurosamente estética, de la obra. Aquí la percepción «pura» se revela autosuficiente, aquí el arte acaba y comienza... ¿Qué? Éste es el problema que se nos plantea ahora: *¿qué* comienza después de nuestra «percepción», a qué nos ha llevado esta «orientación» suya? Sin entrar en el fondo del problema (limitaremos deliberadamente este ensayo al aspecto estético de la tragedia), intentaremos, no obstante, averiguar en rasgos generales hasta *dónde* hemos llegado, *qué* empieza más allá de esto, si no es arte, *¿qué es?* La tragedia nos sorprende ante todo por su tono fundamental, por su estructura básica, la interrelación entre fábula y personajes. El examen del desarrollo de la acción y de los personajes nos ha probado de una forma suficientemente clara que la fábula de la obra, a pesar del carácter específico de su estructura (intriga política, dos aspectos de la fábula: «pantomima», catástrofe antes de iniciarse la acción, inacción absoluta, catástrofe), no puede inferirse de los caracteres de los personajes; no existe aquí esa

relación de personajes y fábula, relación predestinada, *augurada* que actúa *en contra de* los caracteres (que arrastra a seres buenos y puros a cometer espantosos crímenes) y que denominan destino, hado. Ambas tragedias, del destino y de los caracteres, poseen una afinidad interna, les une el hecho de que en los dos casos la fábula está supeditada a los personajes; en el primero, ellos hacen aquello que el destino les ha asignado, en el segundo, se dejan llevar por los impulsos de sus «caracteres», dados de antemano, por lo cual la tragedia de caracteres es una tragedia del destino modificada. Como prueba todo lo anterior, *Hamlet* no es ni una tragedia del destino ni una tragedia de caracteres [145]. ¿Qué es? ¿Cómo definirla? Insólita, distinta de todas las demás, no nos presenta un choque activo de voluntades, ni una lucha contra obstáculos externos o internos. Se la puede denominar con justicia la «tragedia de las tragedias» no sólo porque todas las demás parten de una tragedia así, sino también porque retorna a ella: *Hamlet* empieza allí donde acaba toda tragedia corriente. Es la base y la cima, el alfa y el omega. Se basa toda ella en el secular dolor originado por la vivencia misma de la angustia de existir. En ello reside el significado fundamental de lo trágico. De acuerdo con la interpretación común, lo trágico consiste en el choque fatídico de la voluntad humana contra obstáculos externos o internos. Pero esto no es más que el medio, las condiciones que acompañan necesariamente a lo trágico. La lucha dramática no es más que un indicio de que lo trágico ha alcanzado tal tensión que necesariamente tiene que manifestarse en la acción. Pero se trata de la condicionalidad, no de lo trágico en sí. ¿Qué es lo que revela el héroe trágico en el proceso del choque dramático? No el choque en sí, sino aquello que constituye su base, la causa fundamental del estado trágico del héroe. Revela algo más profundo que lo casual y transitorio en que se basa todo choque dramático. Revela lo general y eterno, pues contemplamos la tragedia de abajo arriba: está encima de nosotros, es el foco que concentra lo genesíaco, lo eterno de nuestra vida. En toda tragedia, detrás del frenético torbellino de pasiones humanas, de impotencia, de amor y de odio, detrás de los cuadros de ardientes aspiraciones y de fracasos, percibimos el lejano eco de una sinfonía mística que nos habla de lo antiguo, íntimo y entrañable. Nos han separado del círculo del mismo modo que en otros tiempos se separó la tierra. El dolor está en esta eterna separación, en el mismo «yo», en el hecho de que yo no sea tú, en que no se halle todo en torno mío, en que todo —el hombre, las piedras, los planetas— están solos en el inmenso silencio de la noche eterna. E independientemente de como denominemos de una forma directa, inmediata, la causa del estado trágico —destino o carácter del héroe—, llegaremos sin embargo a las fuentes de este estado: la infinita y eterna soledad del «yo»,

al hecho de que cada uno de nosotros se siente infinitamente solitario.

Hamlet se basa en ese dolor primigenio de la existencia. La tragedia entera parece discurrir en el umbral de dos mundos; a través de la *tragedia* de Hamlet parece realizarse la conexión de estos dos mundos (Hamlet a través de Hamlet, Fortinbrás —de— Fortinbrás, la identidad de nombres se revela profundamente simbólica), se restablece la unidad interrumpida, se vence la separación, y así la tragedia se convierte en plegaria. Pues donde hay plegaria (fusión) desaparece lo trágico. El significado de la tragedia reside precisamente en esta reunificación: como si fuera su *segundo sentido,* del que habla Hamlet ya muerto, el sentido del misterio de este mundo, del misterio de la vida a la luz trágica.

> Vosotros, que palidecéis y tembláis ante esta catástrofe y no sois más que personajes mudos o simples espectadores de esta escena, si yo tuviera tiempo (ya que la muerte es un esbirro cruel e inexorable en su ejecución), ¡oh!, podría deciros..., pero resignación. Yo muero, Horacio; tú vives...
>
> . . . . . .
>
> Díselo así con todos los incidentes, grandes y pequeños, que me han impulsado... ¡Lo demás es silencio!... (V, 2).

Parece como si este «lo demás es silencio» se fundiera con el secreto sepulcral del que habla el padre de Hamlet:

> De no estarme prohibido descubrir los secretos de mi prisión, podría hacerte un relato cuya más insignificante palabra horrorizaría tu alma, helaría tu sangre joven, haría como estrellas saltar tus ojos de sus órbitas y separaría tus compactos y enroscados bucles, poniendo de punta cada uno de tus cabellos como las púas del irritado puerco espín. Pero estos misterios de la eternidad no son para oídos de carne y sangre... (I, 5).

Son una misma cosa: el misterio de ultratumba con que empieza la obra y el misterio de aquí, el sentido de la tragedia, con el que acaba; el primero, indecible, incomprensible, que no está hecho «para oídos de carne y sangre», y el segundo, «lo demás es silencio», se funden; es decir, el sentido de la tragedia se revela como místico, no hecho «para oídos de carne y sangre».

Por eso, la tragedia entera se basa en la muerte y el silencio. Es la *tragedia más mística* [146], en la cual el hilo del más allá se entrelaza con el de este mundo, en la cual el tiempo ha creado un foso en la eternidad; es

un *misterio trágico,* obra única en el mundo. Hemos señalado en términos generales los rasgos trágicos que constituyen la base de Hamlet: la soledad y su existencia en dos mundos, pero no hemos dicho nada directamente acerca de ellos. ¿Qué es la tragedia de Hamlet? El orden de análisis de la obra, particularmente en algunos pasajes, casi se confunde con la exposición de la fábula. Aparte del deseo de abarcar con nuestra interpretación *toda* la tragedia, incluso los menores detalles, ello se explica por la idea que ha servido de base a este ensayo, por nuestra visión de la tragedia: en ella, es preciso descubrir ante todo el dominio de la fábula de la tragedia, de la propia «pantomima» de la tragedia y es más fácil narrarla que explicarla; al examinarla no se puede abstraer del análisis de la fábula, de los personajes. Ya nos hemos detenido en este aspecto del drama, en el dominio de la «pantomima», en la única y no motivada ley-causa: *así lo exige la tragedia.* ¿Dónde está el sentido de esta «pantomima», de este «*así lo exige la tragedia*»?

El examen detallado y la valoración de este *segundo significado* (ya que esta ley representa el segundo significado de la tragedia —«lo demás es silencio»—, estando el primero en la fábula, en el relato de Horacio) desborda el marco de la interpretación estética de la obra y supone un tema especial. Aquí nos limitaremos a establecer el punto al que hemos llegado, la categoría a la cual este tema pertenece. El sentido de la tragedia está en una determinada filosofía suya, o mejor dicho, en el *carácter religioso de la tragedia* [147], pero no en el sentido de una confesión concreta, sino en el sentido de una cierta percepción del mundo y de la vida. La tragedia representa una determinada religión de la vida, la religión de la vida *sub specie mortis,* o más exactamente, la religión de la muerte; por este motivo, su significado se funde con el misterio de ultratumba. Hamlet encomienda a Horacio que éste relate su tragedia. Sabemos qué relatará Horacio: la fábula de la tragedia. El propio Hamlet, ya en la tumba, podría habernos narrado a nosotros, temblorosos y mudos espectadores, lo otro, el segundo significado de la tragedia, pero se lo han llevado al *otro mundo,* y él, al igual que el misterio de ultratumba, calla. En este ensayo, no se dice ni una sola palabra *directamente* acerca de este segundo sentido, a pesar de que todo él esté dedicado al mismo. Repetiremos: podríamos hablar de una manera directa de este «segundo significado», pero se trata de un tema especial que exige un enfoque asimismo especial; se trata de un tema de ultratumba (al igual que este «sentido»), metafísico, que sólo admite una actitud religiosa, la cual desborda los límites de la percepción estética de la tragedia. Aquí, este «segundo significado» nos interesa únicamente dentro de los reducidos límites de la tragedia, del círculo cerrado de sus palabras. Ésta era la finalidad del ensayo:

palpar este «segundo significado», este «lo demás» que «es silencio» en el proceso de *lectura* de la tragedia, en sus palabras. Al terminar el análisis, nos hemos acercado de lleno a aquello que queríamos definir en el presente capítulo, la muerte y el silencio, donde se ha sumergido la tragedia, su relato (lectura) y su «segundo sentido».

Aquí ha terminado el arte, y comienza la religión. *La «pantomima» de la tragedia, el «así lo exige la tragedia»* poseen un significado claramente religioso: se trata de una cierta percepción de la vida humana a través del prisma de la tragedia. Habla Hamlet de la divinidad que rige nuestros destinos, del fatídico ritmo del tiempo —si es ésta la hora, si no está por venir—, de la voluntad de la providencia, sin cuya intervención no cae ni un gorrión. Todo esto constituye la religión de la tragedia, que posee un solo rito, la muerte; una sola virtud, la disposición; una sola plegaria, el dolor.

Quién es ese Dios de la tragedia, al que Hamlet reza con su dolor, es ya otro tema.

Habitualmente, suele hablarse de una sensación de «serenidad» que surge tras la contemplación o lectura de una tragedia, a pesar de todo lo que de horrible tiene lo trágico. Es cuestión personal; la lectura que de la tragedia ofrece el presente ensayo debe producir una sensación no de serenidad, sino de pesadumbre: la tragedia contagia al espectador o lector su desesperada angustia, y en ello reside el sentido de la percepción de lo trágico. En general, no estaría de más pararse a meditar acerca de la fórmula estética del «placer estético»: es posible que este «placer», sea a veces, particularmente en la contemplación de la tragedia, un profundo sufrimiento, un entristecimiento del espíritu, una iniciación a lo trágico. Al contemplar la tragedia, todos experimentamos lo mismo que el rey, cuando está viendo «La muerte de Gonzago»: todos nosotros participamos de la tragedia y, al contemplarla, vemos reproducida en la escena *nuestra culpa* [148], la culpa de haber nacido, la culpa de existir, y comulgamos con el dolor de la tragedia. Al igual que a Claudio, la tragedia nos atrapa en las redes de nuestra propia consciencia, enciende el fuego trágico de nuestro «yo», y por eso su vivencia nos produce un profundo sufrimiento en lugar del esperado «placer» estético. Por esta razón, nosotros, al igual que Claudio, *interrumpimos* la percepción de la tragedia, al no poder soportar hasta el final su luz; ésta es la causa de que toda tragedia, lo mismo que la representación en *Hamlet* se interrumpa antes de terminar, en el silencio, y es por eso una tragedia interrumpida, inacabada. La tragedia es preciso completarla dentro de nosotros mismos, en nuestra vivencia. La otra percepción de la tragedia nos habría horrorizado, del mismo modo que *horrorizarían* a los oídos humanos los misterios de ultratumba del

Espíritu, y, quién sabe, quizá nuestra mano, como la mano de Horacio, buscara la copa envenenada. Lo mismo sucede con Hamlet. La tragedia se interrumpe. Se sumerge en la muerte y el silencio (*cf.* la interrupción de la representación en *Hamlet*), mientras que aquí, en este mundo, queda el relato de la tragedia, el hilo de la fábula, apenas desarrollado, el cual gira en círculo y cierra la tragedia, volviendo en su relato al principio, a una nueva lectura, limitando su percepción a la *percepción estética,* e interrumpiéndose en la muerte y el silencio que constituyen su esencia. Y esto es lo que confiere a la obra su *carácter estéticamente acabado.* Pero la percepción estética es una percepción «asustada», interrumpida, inacabada; que conduce inevitablemente a otro resultado: el silencio completa las palabras. El relato de sucesos «sobrenaturales», de muertes, de destrucción, delimita la percepción estética de la tragedia, *su lectura;* cierra el círculo, volviendo al principio y repitiendo la tragedia, sus «palabras, palabras, palabras», pues todo su «relato», lo que hallamos en la lectura, todo lo que está sujeto a su percepción estética, todo esto, con sus «palabras, palabras, palabras». Lo demás es silencio [149].

NOTAS

LA TRAGEDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DE DINAMARCA, DE W. SHAKESPEARE

La monografía de L. S. Vigotski sobre *Hamlet* es de gran interés por una serie de razones. Ante todo este trabajo nos permite comprender de un modo más completo aquel material (en particular, el análisis detallado de los personajes de la tragedia), en el que se basa la exposición breve del problema de Hamlet en el VIII capítulo de la *Psicología del arte;* ése es el motivo por el que el ensayo sobre *Hamlet* se haya incluido íntegramente en la segunda edición de la «Psicología del arte». Al mismo tiempo, el capítulo citado en modo alguno puede considerarse como una exposición sucinta de la anterior investigación. En los nueve años que separan los dos trabajos sobre *Hamlet,* su interpretación de la tragedia varía substancialmente. La primera monografía de Vigotski acusa una fuerte influencia de las ideas dominantes en aquella época acerca de la obra de Shakespeare; ideas que se reflejaron igualmente en el *Hamlet* del Teatro de Arte, cuya semejanza con su investigación señala Vigotski en sus notas a la monografía. Las numerosas coincidencias, casi textuales, entre la monografía de Vigotski y aquellos pasajes del libro de K. S. Stanislavski «Mi vida en el arte» en los que se habla de la concepción del espectáculo *Hamlet,* prueban la profundidad de penetración de Vigotski en esa interpretación del drama de Shakespeare que en muchos aspectos recordaba la puesta en escena de Gordon Craig (con participación de Stanislavski). Al ser una interpretación crítica de esa concepción de «Hamlet» que en el teatro se reflejó en el espectáculo de Craig, en la monografía de Vigotski son patentes las huellas de aquella época con su exagerado interés por las posibilidades de una lectura simbólica de la obra (*cf.* sobre el espectáculo del Teatro de Arte en el libro: *Shakespeare i russkaya kul'tura* pod red. M. P. Alekséieva [Shakespeare y la cultura rusa, red. M. P. Alekséiev], Moscú, Leningrado, 1965 (pp. 778-782). Es precisamente este aspecto de la concepción de Vigotski, determinado por el espíritu de la época, el que queda completamente eliminado al escribir el capítulo correspondiente del libro *Psicología del arte.* No obstante, debemos señalar que, a pesar de los defectos de que adolecen estas partes de la monografía relacionadas con la anterior concepción de la obra, así como su estilo, en el que se advierte un excesivo interés por los artículos simbolistas comentados en las notas, el talento del joven autor ya se revela aquí, al desarrollar de una manera detallada y sutil una serie de temas que solamente estaban esbozados en los estudios rusos sobre *Hamlet* de principios de siglo, adelantándose a veces a sus contemporáneos y barruntando el futuro curso de las meditaciones en torno a la tragedia. Un interés particular posee la rica colección de observaciones (en las notas a la presente monografía) sobre *Hamlet* y Dostoievski, tema del que posteriormente se

ocupará la crítica occidental. Llaman asimismo nuestra atención las sorprendentes analogías entre las concepciones desarrolladas en la monografía y los juicios posteriores que sobre esta tragedia expresó Pasternak en artículos y en poesías (véase más adelante). Por ello puede considerarse que, a pesar de todo el subjetivismo simbolista en la interpretación de *Hamlet* que ulteriormente superó el propio Vigotski, su monografía (no sólo en su texto fundamental, sino particularmente en el comentario del autor, de excepcional interés) representa una aportación esencial no sólo al estudio de Hamlet, sino también a la investigación del problema «Hamlet y Rusia» (en los comentarios indicados, Vigotski habla reiteradamente acerca de este tema).

Por otro lado, Vigotski intenta, por vez primera en este trabajo, estudiar la obra como tal, sin tener en cuenta las hipótesis histórico-literarias y biográficas (externas respecto a la obra), acumuladas hasta entonces. Es precisamente este aspecto del trabajo el que queda desarrollado de una manera consecuente en el capítulo VIII de la *Psicología del arte,* en el cual el autor renuncia a algunas premisas filosóficas apriorísticas, externas respecto a la tragedia en sí, y al mismo tiempo aprovecha la experiencia tanto de los estudios shakespearianos (crítica del drama en su contexto histórico-literario), como de la teoría literaria formalista (polemiza con las opiniones sobre *Hamlet* de los representantes de esta escuela —B. V. Tomashevski y B. M. Eijenbaum). El estudio del texto de la obra como tal, con el objeto de ofrecer una interpretación estética («de lector») en el primer trabajo y una investigación objetiva, en el segundo, suponía un adelanto respecto a los estudios de su tiempo. Tan sólo en la actualidad se insiste cada vez más en la necesidad de abordar el problema de «Hamlet» sin los prejuicios que ha impuesto la historia de la cuestión, *cf.,* por ejemplo, K. Muir, *Shakespeare: Hamlet,* London, 1963 (véase en particular el significativo prólogo al libro); W. Empson, «Hamlet when new». En: *Discussions of Hamlet,* ed. by J. V. Levenson, Boston, 1960; C. S. Lewin, «Hamlet. The prince or the poem?». En: *Hamlet enter critic,* ed. by C. Sacks and E. Whan, New York, 1960, pp. 185-186 (sobre la necesidad de una crítica especial que concentre la atención en la historia de la obra y en el carácter de Hamlet).

Debido a que la monografía de Vigotski prescinde por su propia concepción de toda la bibliografía sobre el tema, no hay necesidad de citar en adelante la inmensa bibliografía moderna. En los comentarios que siguen sólo se indican aquellos trabajos que de una u otra forma guardan relación directa con algunos aspectos del ensayo de Vigotski.

Los siguientes libros nos pueden dar una idea sobre el estado actual de las investigaciones consagradas a *Hamlet*: A. Anikst, *Tvorchestvo Shakespeare'a* [La obra de Shakespeare], Moscú, 1963, pp. 373-402; I. Ye, Vertsman, *'Hamlet' Skakespeare'a* [*Hamlet* de Shakespeare), Moscú, 1964; A. Kettle, «Ot *Hamlet* a k *Lear* u.» — Sb. *Shakespeare v meniayuschemsia mire* [De *Hamlet* a *Lear.* — En: Shakespeare en un mundo cambiante *], Moscú, 1966; S. M. Mijoels, *Stat'i, besedi, rechi* [Artículos, charlas, discursos], Moscú, 1964, pp. 341-346; N. Zubova, «Dva varianta *Hamlet'a*». — *Shakespeare'ovskii sbornik* [Dos variantes de «Hamlet». — Colección shakespeareana], Moscú, 1958; N. I. Konrad, «Shakespeare i yego epoja». — V kn.: *Zapad y Vostok* [Shakespeare y su época. — En: Occidente y Oriente], Moscú, 1966; M. V. i D. M. Urnov, *Shakespeare. Yego gueroi i yego vremia* [hakespeare. Sus héroes y su tiempo], Moscú, 1964.

Un resumen de la bibliografía sobre *Hamlet* puede hallarse en el libro de M. Weitz, *Hamlet and the philosophy of literary criticism,* London, 1964; véase también la antología de los mejores trabajos sobre Hamlet: *Discussions of Hamlet,* ed. by J. C. Levenson, Boston, 1960; *Hamlet enter critic,* ed. by. C. Sacks and E. Whan, New York, 1960; la recopilación de artículos sobre *Hamlet.* — *Stratford-Upon-Avon Studies,* 5, London, 1963; y los siguientes libros entre la reciente y

* Existe versión en español: *Shakespeare en un mundo cambiante,* Buenos Aires, Ediciones Sílaba, 1966. (*N. del T.*)

copiosa bibliografía sobre esta cuestión: F. W. Schulze, *Hamlet. Geschichtssubstanzen zwischen Rohstoff und Endform des Gedichts,* Halle (Saale), 1956; R. Walker, *The time is out of joint,* London, 1948; H. Levin, *The question of Hamlet,* New York, 1959; L. C. Knights, *An approach to Hamlet,* Stanford, 1961; B. Grebanier, *The heart of Hamlet. The play Shakespeare wrote,* New York, 1960.

76. «*...la variedad de interpretaciones...*» — Puede explicarse el pensamiento de Vigotski mediante una comparación con la comprensión del idioma, en la cual el oyente puede tener varias soluciones alternativas (homonimia, polisemia), mientras que el que habla (el autor de la enunciación) puede suponer (simplificando un poco las cosas) la existencia de un solo pensamiento, expresado en la enunciación duda. (p. 331).

77. «*...en* Las Noches Rusas *de V. F. Odoievski...*» — *Las Noches Rusas* de V. F. Odoievski, que Vigotski cita aquí y más adelante, representan una de las notables muestras del pensamiento artístico del siglo pasado, afín en muchas aspectos no sólo al arte, sino también a la ciencia de nuestro siglo (p. 331).

78. «*...se halla ligado al texto del autor...*» — La idea de que la interpretación puede estar relacionada con el texto del autor concuerda con los conceptos, aceptados en la moderna ciencia del lenguaje, acerca de que el análisis (por ejemplo, de un texto lingüístico) debe efectuarse de acuerdo con el modo en que se realiza la síntesis del texto (p. 333).

79. «*El misterio y la incomprensibilidad...*» — Aquellas partes de la monografía de Vigotski sobre *Hamlet* en las que se estudia el problema de lo «incomprensible», de lo «absurdo» (*absurdo*) en la tragedia, preludian el análisis del absurdo escénico en el capítulo VIII de la *Psicología del arte.* Estos pasajes de ambas monografías de Vigotski cobran particular relieve a la luz de la comparación del teatro de Shakespeare con el teatro del absurdo del siglo XX. Esta comparación ha sido realizada recientemente en los ensayos del crítico polaco Jan Kott sobre el dramaturgo inglés y en los artículos de sus continuadores, ejerciendo una gran influencia en los modernos espectáculos shakespearianos, en particular en la puesta escena del *Rey Lear* de Peter Brook (*cf.* acerca de esta cuestión en el artículo: A. West, Algunos usos corrientes de «shakespeariano». — En: *Shakespeare en un mundo cambiante,* Buenos Aires, 1966; en este artículo se compara el teatro de Shakespeare con la obra de Beckett «Esperando a Godot») (p. 338).

80. «*Todo queda supeditado a lo fundamental.*» — Últimamente, en los estudios sobre *Hamlet* se ha expresado la opinión de que el carácter de Hamlet ha ocupado demasiado a los críticos, lo cual les llevaba a relegar el problema de la estructura de la obra (J. K. Wanton, «The structure of *Hamlet*», *Hamlet.* — *Stratford-Upon Avon Studies,* London, 1963) (p. 338).

81. «*Inexpresibilidad*». — *Cf.* lo que al respecto dice el más importante poeta inglés de la primera mitad de este siglo T. S. Eliot: «Hamlet es presa de un sentimiento inexpresable», en: *Hamlet enter critic,* ed. by C. Sacks and E. Whain, New York, 1960, p. 57. (El tono crítico respecto a la obra que en Eliot viene de su maestro en poesía el poeta francés Laforgue, guarda cierto paralelismo con los juicios críticos sobre *Hamlet* de principios de siglo que Vigotski analiza.) (p. 342).

82. Esta hora que separa la noche del día, en que la mañana se halla sumergida en la noche, no se puede confundir con el límite que separa el día de la noche. El crepúsculo vespertino —tras la puesta del sol— es *semi*luz y *semi*oscuridad, es decir, *ni* luz *ni* oscuridad, sino una combinación frágil y precaria, pero que no asusta, sino que *resuelve,* aunque sea dolorosa (la hora de la resignación lírica, *cf.* el «Crepúsculo» de Tiútchev), «...tarde clara: ni día, ni noche, ni oscuridad, ni luz» (Lérmontov). Esta hora no es *ni día ni noche,* mientras que la hora del crepúsculo matutino es precisamente *día y noche.* En esta hora, los rayos oblicuos y refractados del ocaso iluminan todavía la oscuridad cada vez más densa, la luz muere gradualmente, van avanzando las tinieblas; el tiempo se detiene. Muy distinto es el crepúsculo del amanecer. La mañana llega antes de que se vaya la noche. No conocemos ninguna obra literaria que señale esta hora; quizá ello se deba a la lentitud con que dis-

curre y a la vez a la imposibilidad de captarlo. Tan sólo Isaías, el profeta inspirado por Dios, lo señaló en un pequeño, pero inmenso fragmento lírico, en el cual en la sollozante llamada y en la asombrosa respuesta del centinela se expresa con admirable fuerza la inefabilidad de la insólita y dolorosa belleza y del misterio de esta hora. Este fragmento podría servir de epígrafe a toda la tragedia, a su noche y a su día. La citamos en su versión latina: *Onus Duma. Ad me clamat ex Seir-Custos, quid de nocte? Custos, quid de nocte? Dixit custos: Venit mane, et nox; si quaeritis, quaerite; convertimini venite* (Isaia, XXI, vers. 11-12).* (p. 346).

83. «*...todo en ella se diluye, se desdobla.*» — Ideas parecidas pueden encontrarse en la concepción de Gordon Craig que tanto admiraba Stanislavski: «Allí, entre el siniestro brillo del oro, entre las monumentales construcciones arquitectónicas discurre la vida de palacio que se ha convertido en el Calvario de Hamlet. Su vida interna se desarrolla en otra atmósfera, envuelta en misticismo. Este misticismo impregna todo el primer cuadro desde que se levanta el telón. Rincones misteriosos, pasos, claraboyas, sombras densas, reflejos de la luna, puestos de los centinelas de palacio... Juegos de sombras oscuras y claras expresan la vacilación de Hamlet entre la vida y la muerte, todo ello figura en el boceto que yo, como director, no supe recrear en escena» (K. S. Stanislavski, *Moya zhizn' v iskusstve* [Mi vida en el arte], Leningrado, 1928, pp. 591-593). Aún se aproxima más a las concepciones de Vigotski la atmósfera que J.-L. Barrault ve en *Hamlet*: «No hay ya ni día, ni noche, ni sol, ni luna, ni alegría, ni odio, ni tarde, ni mañana. Anochece y la naturaleza misma parece detenerse indecisa: '¿Ser o no ser?', encantada por la triste penumbra mensajera de la noche. Al igual que en nuestro tiempo, cuando surge la duda, triunfa la ambigüedad» (J.-L. Barrault, *Meditaciones sobre el teatro*) (p. 347).

84. El sentido de la definición «la tragedia de las tragedias» es análogo al sentido de «Cantar de los cantares» en la interpretación de Rozanov (prólogo a la traducción de Efros) (p. 347).

85. «Se aprecia poco el valor del negro. Irving lo emplea, no sin éxito, en *Hamlet...*», dice Oscar Wilde (Oscar Wilde, *La verdad de las máscaras, Obras completas,* Aguilar, Madrid, 1951, p. 1026) (p. 349).

86. A pesar de la diversidad de opiniones, la crítica se muestra casi unánime al señalar esta ininteligibilidad de la obra. Gessner afirma que *Hamlet* es «una tragedia de máscaras». «Nos hallamos ante Hamlet y su tragedia —dice K. Fischer (*Hamlet de Shakespeare*)— como ante una cortina; estamos convencidos de que detrás hay una imagen, pero al final comprobamos que esta imagen es la cortina misma». En el prólogo hemos citado la oposición de Börne sobre el «velo»; en general, L. Börne capta admirablemente el tono de la obra. Al hablar de esta cortina del espíritu de Shakespeare, en la cual «el día no es más que una noche en vela», observa: «*...da ist alles mystisch. Da ist die Nachtseite, die weibliche Natur des ebens, das Empfangende, Gebärende, da hören wir die Wehen der Schopfung.*» ** Según él, «Hamlet representa algo incongruente, peor que la muerte, aún no nacido». He citado la opinión de Goethe acerca del «oscuro problema» y de Schlegel sobre las «ecuaciones irracionales». Baumhardt menciona la complejidad de la fábula de *Hamlet* la cual contiene «una larga serie de variados e inesperados sucesos» (citado por K. Fischer). «La tragedia *Hamlet* recuerda realmente un laberinto», dice K. Fischer. «No hay en *Hamlet* —afirma G. Brandes— un significado general. La claridad no era el ideal que ondeaba ante la mirada mental de Shakespeare. Descubrimos numerosos enigmas y contradicciones, pero el aspecto atractivo de la obra se apoya en un grado nada desdeñable de su oscuridad.» Al referirse a los libros «oscuros», Brandes incluye entre ellos *Hamlet*: «Una de estas obras es 'Hamlet'... A ve-

* Oráculo sobre Edom. Danme voces desde Seir: Centinela, ¿qué hora es de la noche? Centinela, ¿qué hora es de la noche? El centinela dice: Viene la mañana y también la noche. Preguntad si queréis, volved a venir (Isaías, 21, vers. 11-12).

** «... todo es allí místico... Allí está el aspecto nocturno, la naturaleza femenina de la vida, perceptora, alumbradora, allí sentimos el hálito de la creación.»

ces se abre en el drama una especie de abismo entre la envoltura de la acción y su núcleo». «*Hamlet* sigue siendo un enigma —dice Ten-Brink—, pero uno irresistiblemente atractivo, debido a nuestra consciencia de que no se trata de un enigma artificialmente inventado, sino que tiene su fuente en la naturaleza de las cosas.» «Pero Shakespeare ha creado un enigma —dice Dowden— que permanece para la mente como un elemento que siempre la invita, pero que nunca puede explicarse hasta el fin. No se puede, por lo tanto, suponer que alguna idea o frase mágica pueda resolver las dificultades que representa el drama e iluminar de pronto todo lo que en ella hay de oscuro. La vaguedad es inherente a la obra de arte que no se plantea un objetivo, sino la vida misma; y en esta vida, en esta historia de un alma que ha pasado por el oscuro límite entre las tinieblas de la noche y la luz del día, hay... muchas cosas que escapan a todo análisis y lo confunden.» Se podría continuar las citas y no terminar (casi todos los críticos se detienen en esto). Los «negadores» de *Hamlet* —Voltaire, Tolstoi— se refieren a lo mismo: «El curso de los sucesos en la tragedia 'Hamlet' representa el mayor enredo» (Voltaire, Prólogo a la tragedia «Semíramis»). Rümelin dice: «la obra es en su conjunto incomprensible». Pero todos los críticos ven en esta oscuridad una envoltura, algo adicional, lo que constituye su dificultad, pero no su fundamento, como es el caso del presente estudio. La verdad es que no entendemos por qué *Hamlet* aparece rodeado de tanto misterio, si es lo que dicen los críticos: ni el Hamlet de Dowden, ni el de Brandes, ni el de Goethe, ni el de Börne, etc., están envueltos en ese velo. Para su Hamlet, la oscuridad es un defecto; si no está en ella el sentido («la noche de la tragedia»), en tal caso es el «embrollo» de Voltaire y Tolstoi (p. 349).

87. Viacheslav Ivanov, en su admirable artículo «Shakespeare y Cervantes» (*Utro Rossii,* 1916, 22 de abril), compara el tiempo —la época en que vivieron Shakespeare y Cervantes— con el amanecer: «Y los dos veían, cada uno a su manera, cómo por quebradas y desfiladeros se extendían y deslizaban, huyendo del sol, los últimos rayos de la noche asustada en las sábanas de la bruma... En la mañana del racionalismo grabaron lo irracional de la vida, descubrieron el enigma a la luz del día que desgarra todos los velos de lo misterioso, y son estos profundos ecos de esencias ocultas los que hacen que sus creaciones sean profundas como la propia vida». Los asombrosos juicios sobre la tragedia llevan inevitablemente a Viacheslav Ivanov a considerar «Las palabras del enigmático príncipe» («el mundo está fuera de quicio») «centrales en su obra» (L. Shestov), incluso como «un testimonio altamente significativo y universal de Shakespeare sobre sí mismo». «Dentro de su obra, Shakespeare resuelve un problema universal y proclama su postulado religioso de un modo puramente trágico: desembocando en la locura y reconociendo el principio irracional o suprarracional en el orden universal, jamás explicado hasta el final, pues, como recuerda Hamlet a su amigo Horacio, «hay algo más» «de lo que ha soñado tu filosofía». Shakespeare nos transmite en las imágenes de la locura sus más profundos logros...

De este modo, la percepción trágica del mundo se debía en Shakespeare al hecho de haber descubierto a la luz deslumbrante del día naciente la ambigua fusión de lo comprensible con lo incomprensible. Desde el espacio iluminado por el sol, siguió los caminos de las sombras nocturnas, ocultas en gargantas y cuevas, que envían desde allí a los hombres a sus quiméricas criaturas en los últimos y decisivos momentos en que vacila la razón y se deshace en muertos eslabones el «quicio del tiempo» (V). Desgraciadamente, Viacheslav Ivanov, quien supo sentir de un modo tan admirable lo trágico («Por las estrellas»), quien señaló que «el límite matemático de esta gravitación hacia el polo interno de lo trágico es el silencio» («Presentimientos y presagios»), quien conoció el éxtasis de los abismos y el *horror fati,* quien, perspicaz, acertó a incluir a Shakespeare, junto con Dostoievski, entre los «artistas-encubridores», «sacerdotes de supremas revelaciones», en contraposición con los «artistas-descubridores» (Cervantes, Tolstoi), no se detuvo en el misterio de Hamlet. En 1905 publicó un artículo «La crisis del individualismo» en el que continúa la tradición de Turguenev —Hamlet es un individualista egocéntrico, Don Quijote es el altruís-

mo, el bien común—, pero ahonda en los conceptos y términos de éste. «La tragedia de Hamlet representa la protesta involuntaria de una individualidad de espíritu independiente contra un imperativo externo, aunque libremente reconocido... Hamlet es víctima de su propio 'yo'.» La interpretación de Hamlet en este plano se revela profundamente interesante, pero seguimos sin comprender cómo V. Ivanov no supo ver a través del velo desgarrado de los tiempos el misterio trágico de Hamlet. A él le correspondía hablar de este enigma. No advirtió que la tragedia «estaba sujeta con cadenas invisibles a costas que no eran de este mundo» (V. L. Soloviov). «Hamlet es el héroe de nuevas versiones de la antigua Orestiada, cuya culpa reside en su nacimiento y cuya lucha es la lucha contra las sombras del reino subterráneo.» «Si Hamlet fuera simplemente un hombre débil, la tragedia de Shakespeare no sería tan inagotablemente profunda. Aún más, no existiría como tragedia. Pero Hamlet representa un cierto carácter, y el enigma de las causas primigenias que destruyen su acción, obligándonos a dirigir nuestro pensamiento hacia las leyes generales y genesíacas del espíritu» (*Surcos y linderos*). La diferencia que Ivanov establece (en los comentarios a los personajes y tragedias de Dostoievski), siguiendo en ello a Kant y a Schopenhauer, entre el carácter empírico y el apriorístico, de los tres planos de la tragedia, es necesario efectuarla también en Hamlet. Hablando en términos bíblicos, en este drama se siente la mano de Dios. La impresión que produce no es la catarsis purificadora de la tragedia griega (médico-religiosa), sino el temor a Dios, el sentimiento que la tragedia suscita es de «Verdaderamente, Dios está aquí». En Hamlet y en Ofelia, a través de la falta de voluntad empírica, se transparenta una especie de falta de voluntad metafísica. Y la tragedia entera se desarrolla bajo el signo —que gravita y se eleva sobre ella— de la falta de voluntad, bajo el signo de la cruz.

Maeterlinck, filósofo del moderno simbolismo, ha sabido formular muy bien esto, al decir del drama nuevo: «Aquí ya no se trata de una lucha determinada de un ser contra otro o del eterno conflicto entre la pasión y el deber». Maeterlinck ha expresado admirablemente el carácter trágico de la cotidianeidad, el principio trágico de la propia existencia del hombre. Su doctrina sobre el «diálogo inaudible», sobre el segundo drama, interno, sobre el doble sentido de los fenómenos en el drama simbolista, sobre los dos mundos en que transcurre su acción y la tendencia, que de aquí se infiere, del teatro simbolista de revelar esta doble esencia de los fenómenos, es, desde luego, una profunda y admirable doctrina. Pero sus valoraciones literarias del antiguo teatro son superficiales: *Otelo,* que Maeterlinck critica, expresa lo trágico mejor que muchos dramas modernos. En este sentido, *Hamlet* sigue siendo un ideal no superado, ni siquiera alcanzado, del drama nuevo. Los dramas, por ejemplo, de Maeterlinck, a pesar de todas sus excelencias, adolecen de una deliberada tendencia a mostrar todo «al revés», que convierte a veces su simbolismo en un esquema muerto y en alegoría. («Los ciegos», «Interior», etc., se hallan subordinados a una cierta idea.) *Hamlet* es el ideal de la «nueva» tragedia simbolista. Se ha intentado interpretar esta tragedia como una lucha externa (Werder) o interior (Goethe). Casi todos los análisis críticos de *Hamlet* pueden incluirse en estos dos grupos. Desgraciadamente, la falta de espacio nos obliga a renunciar al examen de estas ideas fundamentales de los críticos (es un tema especial) y limitarnos a señalar que el presente ensayo, por su propia esencia, rechaza todos estos análisis e interpretaciones. Por eso, la culminación lógica de su pensamiento sería una detallada y circunstanciada «crítica de la crítica», a la cual tenemos que renunciar. Schopenhauer sentía profundamente la insuficiencia de la definición de la tragedia; al analizar el problema de la culpa trágica, lo reduce a lo fundamental, a lo trágico: «El verdadero sentido de la tragedia es la comprensión de que lo que el héroe expía no son pecados individuales, sino el pecado original, la culpa de vivir. Calderón lo dice exactamente:

Pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.»

(A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación,* 123, vol. II, p. 249).

Si lo trágico es el hecho fundamental de la existencia, entonces la tragedia es el género supremo de creación, el más generalizador y simbólico (p. 351).

88. «*...esa 'música de la tragedia'...*» — Un artículo de B. L. Pasternak contiene ideas muy parecidas acerca de la «música de la tragedia»: «...es imposible reproducir la música general de *Hamlet*. No se puede citar un ejemplo rítmico determinado. A pesar de esta incorporeidad suya, su presencia impregna de un modo siniestro y material la trama general del drama, que de acuerdo con su argumento, se siente uno tentado a denominarla visionaria y escandinava. Esta música consiste en la alternancia regular de la solemnidad y el desasosiego. Condensa al máximo la densidad de la obra, permitiendo que destaque de forma más completa su estado de ánimo fundamental» (B. L. Pasternak, «Zametki k perevodam shakespeare'ovskij traguedii» [Comentarios a las traducciones de las tragedias de Shakespeare], Moscú, *Literaturnaia Moskva,* 1956, p. 797) (p. 353).

89. «*...debe ser reproducido directamente...*» — Muchos investigadores actuales destacan la circunstancia de que Hamlet se revela, no mediante la acción, sino en los monólogos y sentencias. *Cf.,* por ejemplo: L. Ye. Pinski, *Realism epoji Vozrozhdeniya* [El realismo del Renacimiento], Moscú, 1961, pp. 267-268 y 286-287 (p. 355).

90. «La tragedia... debe considerarse como la cumbre de la poesía», dice Shakespeare. «No concedáis importancia a la mediación sobrenatural de un hombre muerto —dice Belinski—, no es eso lo esencial; lo esencial es que Hamlet se entere de la muerte de su padre, pero cómo se entera, eso ya carece de importancia. En lugar de eso, desarrollad el drama y asombraos de cómo el poeta ha sabido utilizar incluso lo 'mágico' para desplegar en todo su esplendor su genio dramático: la sombra está viva, en sus palabras sentimos el dolor de un cuerpo que sufre y de un alma que sufre... ¡Oh, qué drama tan elevado: cuánta verdad en la situación!» (*Hamlet, drama de Shakespeare*). Aquí aparece con una claridad asombrosa *esa otra* actitud, casi general, hacia la Sombra: no le «conceden importancia», no es más que un medio para que Hamlet se entere de la verdad, y lo sobrenatural se acepta como un mal necesario, buscándosele justificaciones («En lugar de eso...»). Pero sin eso «mágico» no hay tragedia. La sentencia de Belinski se hace comprensible en función de sus ideas generales acerca de lo «fantástico» en el arte, expuestas con otro motivo (con motivo del *Doble* de Dostoievski): «En nuestro tiempo lo fantástico tiene cabida únicamente en los manicomios, y no en la literatura, y corre a cargo de los médicos, y no de los poetas». Con esto está dicho todo: de aquí se infiere su actitud hacia lo «fantástico» de otras épocas, y en particular, hacia la Sombra en *Hamlet*. La opinión de Belinski está expresada en lo segundo señalado en el texto: según él, la Sombra está viva, es decir, por su significado no introduce elementos sobrenaturales en la obra, es una forma lógicamente necesaria, etc. Y sin embargo, posee una vida distinta, su realidad es una realidad diferente. En general, ningún crítico se detiene en esta circunstancia ni señala el papel que nosotros atribuimos a la Sombra. Yu. Aijenvald observa de paso: «...y de este modo, se restablecen los vínculos casi rotos entre los dos mundos», pero ni siquiera él basa su interpretación en esta circunstancia. Shestov («Shakespeare y su crítico Brandes», *Obras completas* t. I, San Petersburgo, 1911) dice: «Brandes examina el problema, sumamente importante, del papel que desempeña la Sombra del padre de Hamlet en la tragedia. Ha surgido una contradicción entre el protagonista y las circunstancias. El príncipe, cuya clarividencia corre la comparación con la del propio Shakespeare, ve al Espíritu y habla con él. Pero es una contradicción puramente externa. El papel del espíritu es, por así decirlo, simbólico. En el marco de un drama, Shakespeare no tenía posibilidad de mostrar de qué forma Hamlet, lento a la hora de tomar una decisión, moroso e indeciso, se enteraba del asesinato del padre y a la vez sentía necesidad de castigar a Claudio. Motivar la aparición de esta decisión en Hamlet hubiera significado escribir otra obra. Todo esto queda modificado con la aparición del Espíritu, quien anuncia a Hamlet el enigma de la muerte de su padre y le ordena vengarla. A Shakespeare no se le podía ocurrir nada mejor. Gracias a la intervención de la Sombra, Hamlet no puede retroceder: tiene que matar a Claudio cueste lo que cueste. Hamlet, que duda de

todo, no se plantea ni una sola vez la pregunta: ¿verdaderamente debo vengarme de mi tío? La certidumbre en la tarea a cumplir queda perfectamente motivada gracias a la aparición de la Sombra. Desde luego, en la vida real las cosas suceden de otro modo y habitualmente llegamos a tener consciencia de la necesidad de actuar de un modo determinado al precio de complejas vivencias. Pero Shakespeare, con el fin de no entrar en digresiones —que podían tener interés por sí mismas, pero que se hallaban fuera de sus intenciones—, pone en escena a la sombra del padre. Su papel en la obra es muy limitado y aparece exclusivamente para contar al príncipe lo ocurrido y decirle lo que tiene que hacer. Y después, como si no hubiera aparecido... Por lo visto, una vez ha recibido la noticia y la orden del Espíritu, el príncipe actúa como si las hubiese recibido de sí mismo, como si él mismo se hubiera enterado de que se ha cometido el crimen y que es preciso vengarlo. No puede decirse: él ve y habla con el Espíritu. La Sombra del padre no introduce elementos sobrenaturales en el drama. Si en lugar del Espíritu, hubiera aparecido algún ser vivo que hubiese presenciado el crimen de Claudio y que tuviera suficiente autoridad a los ojos de Hamlet, el curso de la acción no hubiera variado. Hamlet no se acuerda del Espíritu, como si no lo hubiera visto. Sólo recuerda que han matado a su padre y que debe castigar al asesino». Esto último es de hecho falso: Hamlet vuelve a ver al padre y lo recuerda (escena de la función). En general, esa visión de la Sombra como ficción, como «personificación» del deber interior de Hamlet, es muy típica del Hamlet «racionalizado». ¿A qué se debe, entonces, la «oscuridad» de la obra? (Según Shéstov, no existe tal oscuridad, pues en el drama todo está claro como el día.) Con esta visión se niega la obra en su totalidad, puesto que se basa en lo que no ha soñado nuestra filosofía: toda ella es sobrenatural. Estos argumentos serían válidos únicamente en el caso de que la obra en lo demás no fuera sobrenatural. Este error fundamental en la comprensión del papel que desempeña la Sombra, se refleja de un modo fatídico en toda la interpretación de la misma. L. Shéstov dice en otro lugar (prólogo a *Julio César,* ed. de Brokhaus y Efron): «El 'espíritu' en Hamlet no es fruto de una imaginación enfermiza... Ni un solo crítico ha reprochado a Shakespeare el haber introducido en una tragedia realista una invención tan absurda como es la aparición de la Sombra». Y más adelante: «Hamlet se encuentra con el espíritu venido de otros mundos». Sin embargo, deja esto sin aclarar (p. 358).

91. Esta es aproximadamente la opinión del gran historiador Mommsen sobre los grandes acontecimientos de la historia (p. 364).

92. K. Fischer se detiene en el problema de la trabazón de los sucesos en vida de la Sombra, pero tampoco él habla para nada del papel que desempeña ésta (p. 367).

93. A través de observaciones dispersas por toda la obra, puede uno imaginarse cómo era en vida el padre de Hamlet, pero es absurdo intentar dar la caracterización de la Sombra; Belinski la admite porque para él el carácter quimérico de la Sombra no es más que una *forma,* a la que no hay que prestar atención —*no es eso lo esencial* (*afirma que eso es precisamente lo esencial* la tesis de este capítulo)—, que para Hamlet está *viva.* Igualmente absurda resulta la caracterización que de la Sombra ofrece Börhe, la cual, a pesar de todo su ingenio, no sólo no aclara, sino que más bien oscurece su papel en la obra. Esto, lógicamente, raya con la caracterización abiertamente cómica (Car Rohrbach, *Shakespeare's Hamlet erläutert,* Berlín, 1859), según la cual el Espíritu se siente ofendido porque no le toman por un verdadero fantasma, sino por un enmascarado, etc. El intento de definir el carácter de la Sombra lleva inevitablemente a esto, desde el momento en que la crítica considera necesariamente que la Sombra está viva, ya que no puede haber personajs «muertos» en el drama (p. 367).

94. Gildon (*Remarks,* 1709) dice: «Según me han asegurado, Shakespeare escribió esta escena en una cámara mortuoria o en una cripta en medio de la noche». En los Evangelios, el canto del gallo anuncia la disolución de un vínculo (p. 368).

95. El Dr. Onimus (según K. R.) ve en estas palabras la más breve y fiel definición de la alucinación. El hecho de que Shakespeare no se limitara a una alucinación, confirmada después en la representación, sino que «extendiera» la

aparición de la Sombra, mostrándola a los espectadores y obligando a Hamlet a verla no sólo «con los ojos del alma», refuta suficientemente, creemos, la visión de la Sombra como una alucinación de Hamlet (*cf.* el folleto de An. Kremliov «Sobre la Sombra del padre de Hamlet en la tragedia de Shakespeare»). Hay en Hamlet algo de sonámbulo (p. 381).

96. Ten-Brink dice lo siguiente respecto a este procedimiento de Shakespeare: «Estos procedimientos y otros semejantes tienen como consecuencia el hecho de que en nosotros no pueda surgir la duda respecto a la realidad de lo que vemos y oímos. Si se menciona un suceso que no hemos presenciado o en cuya veracidad nos cuesta creer, el autor no dejará de convencernos de este acontecimiento mediante pequeños detalles que recuerdan los narradores o incluso mediante las contradicciones en que incurren los narradores». Se cita la escena en que Hamlet interroga sobre la aparición de la Sombra (p. 382).

97. Son numerosos los críticos que han señalado esta sensación de presentimiento que impregna toda la tragedia. Así, la señora Jameson, refiriéndose a los presentimientos de Laertes y Polonio (esta misma autora define muy bien el carácter no declarado del amor de Ofelia: «El amor de Ofelia, que ella no menciona ni una sola vez, se asemeja a un secreto que ella se oculta a sí misma y que debe morir siendo un secreto en nuestros corazones, lo mismo que en el suyo»), dice lo siguiente: «Cuando su padre y su hermano creen necesario poner en guardia su candidez, darle una lección de mundología... nosotros sentimos que estas advertencias y aseveraciones llegan tarde, pues desde el mismo instante en que aparece en medio de la tenebrosa colisión de crímenes, venganza y horrores sobrenaturales, presentimos ya cuál será su suerte» (p. 383).

98. V. Belinski dice de este monólogo que es «excesivamente largo dada su (de Hamlet) situación, y un tanto retórico». Belinski «justifica» a Shakespeare: «...pero no era culpa ni de Shakespeare, ni de Hamlet: era la enfermedad del siglo XVI, cuyo carácter, como dice Guizot, lo constituía *el orgullo por los abundantes conocimientos recientemente adquiridos, el derroche de razonamientos y el exceso de raciocinios*» (*Subrayado por L. V.*). Por lo visto, Belinski encuentra todo esto en el monólogo. Sólo nos queda decir que, aunque en esta ardiente y exaltada súplica no hay ni huellas de «orgullo por los abundantes conocimientos» (¡este monólogo impregnado de angustia por no saber!), de «derroche de razonamientos» (¿dónde están estos razonamientos?), de «exceso de raciocinios» (?), sin embargo, ello no desmiente las afirmaciones de Belinski. La observación respecto a la prolijidad no corresponde a la realidad, ya que no se trata de un monólogo acabado, sino de una serie de exaltadas y entrecortadas preguntas, provocadas por la locura, la desesperación y el horror ante el silencio de la Sombra; la Sombra calla, y de aquí ese apasionamiento exaltado, esa insistencia en las preguntas, la prolijidad, los excesos, la dilación del sufrimiento. La observación respecto al carácter «retórico» muestra que Belinski no logró captar la belleza poética y la fuerza de este pasaje. «Retórico» equivale a un reproche: «no es poético»; donde hay retórica no hay poesía. Sobre esto no cabe discusión posible. Pero además de que Belinski no llegara a sentirlo, esto prueba otra cosa: retórico significa para él no poético, innecesario, accesorio. Debido a su interpretación general de *Hamlet,* Belinski se ve obligado, como casi todos los críticos (esto es muy importante, casi nadie acepta *íntegramente* a Hamlet, ni en escena, ni en la crítica; ¿no será esto una prueba de que sus interpretaciones no abarcan *totalmente* a Hamlet, que Hamlet *entero* no entra en ellas, y se ven en la necesidad de recortarlo, de corregirlo?), a desechar algo en *Hamlet,* por retórico. Para Belinski, precisamente este pasaje resulta innecesario. K. Fischer dice: «La pregunta contiene tal horror ante el tenebroso enigma universal que Schopenhauer cita con particular placer precisamente estas palabras». Pero K. Fischer entiende este pasaje de una manera demasiado general (horror, enigma universal, etc.), sin situarlo dentro de la tragedia; para ésta, para sus «estrechos» límites —según su interpretación— este pasaje no es más que un adorno filosófico y no un adorno de retórica (p. 385).

99. «*...en la llama trágica del dolor engloba todo Hamlet.*» La afinidad, señalada por el propioVigotski, entre su concepción de «Hamlet» y la del Teatro de Arte puede verse por esta opinión de K. S. Stanislavski: «Craig amplió considerablemente el contenido interno de Hamlet. Para él, Hamlet es el mejor ser que ha pasado por la tierra, su víctima purificadora. Hamlet no es un neurasténico, y menos un loco; pero se ha convertido en un hombre distinto a los demás porque por un instante ha mirado al otro lado de la vida, al mundo de ultratumba donde sufre su padre. Desde este momento ha cambiado para él la vida real. La escruta con el fin de descubrir el secreto y el sentido de la existencia; el amor, el odio, las convenciones de la vida de palacio cobran para él un significado nuevo, y la tarea, superior a las fuerzas de un simple mortal, que le ha impuesto su martirizado padre le sume en la desesperación y le deja perplejo.» (K. S. Stanislavski, *Moya zhizn' v iskusstve* [Mi vida en el arte], Leningrado, 1928, pp. 585-586) (p. 389).

100. El término está tomado de James (*The varieties of Religious Experience*), donde se indica quién lo utilizó por vez primera. «Segundo nacimiento»: hermosas palabras que muestran toda la fuerza del cambio, de la regeneración del hombre. La Sombra dice que el secreto de ultratumba no es para «oídos de carne y sangre»: para conocerlo es preciso cambiar físicamente. La sola aproximación a la Sombra provoca el «otro nacimiento», el cambio. Dostoievski ha sabido expresar admirablemente ese sorprendente estado de un hombre que se halla en el último límite de lo terrenal (por eso Hamlet descubre todo, cuando *ya* está en la tumba): Kiríllov («Los endemoniados») dice refiriéndose a los instantes en que parece que ya no queda más tiempo: «Esto no es terrenal; no quiero decir con ello que sea celestial, sino que un hombre en su envoltura terrenal no podría soportarlo. Es preciso cambiar físicamente (*cf.* las palabras de la Sombra) o morir (Hamlet en el momento de morir comprende todo)... Si dura más de cinco segundos, el alma no lo soportará y desaparecerá. Para aguantarlo más de diez segundos, es necesario cambiar físicamente. Yo creo que el hombre debe dejar de parir»... *Cf.*: ese mismo sentimiento (Hamlet a Ofelia: para qué vas a parir, no hacen falta matrimonios, etc.) suscita en Hamlet sus contactos con el más allá. Es curioso señalar que todo roce con el más allá, con la ultratumba, tomado hasta la última profundidad, suscita la sensación de hundimiento del tiempo. *Cf.* Hamlet «el tiempo está desquiciado». «En el Apocalipsis el ángel jura que no habrá más tiempo», dice Stavroguin [150] (*Los endemoniados*). Kirillov lo confirma *cf.* más arriba «esto no es terrenal». El príncipe Mishkin (*El idiota*) dice acerca de los ataques de epilepsia: «En este instante comprendo de pronto esa insólita palabra de que no habrá más tiempo». Pero se trata de sensaciones de una armonía no terrenal que suscita el sentimiento de que no habrá más tiempo, mientras que para Hamlet su contacto con el otro mundo es terrible (palabras de la Sombra): «el tiempo está desquiciado», esta es su tragedia. Pero la sensación de que el tiempo se hunde surge igualmente a causa de lo no terrenal, como si el tiempo fuera su envoltura externa que aquí se desgarra siempre. La exclamación *The time is!...* parece desgarrar el tejido del tiempo sobre la acción, y toda la tragedia posterior se contempla y se percibe en esta desgarradura abierta y a través de ella (p. 390).

101. Respecto a la imposibilidad por principio de fantasmas (acerca del «elemento sobrenatural» en la tragedia): en principio, teóricamente, todo lo que sabemos sobre los hombres, sobre los objetos del mundo exterior —su aspecto externo, lo que vemos y oímos sobre ellos— no es más que un determinado complejo de impresiones visuales y auditivas que existen para nosotros en la medida en que existen los órganos que las perciben. De este modo, aquello que nosotros *de forma visible* y *audible* llamamos hombre, por ejemplo, representa una determinada combinación de ondas luminosas y sonoras, la cual tras desprenderse del objeto y después de un cierto espacio de tiempo (aunque sea insignificante, pero que existe necesariamente: la velocidad de las ondas luminosas y sonoras) llega hasta nosotros: la luz de ciertas estrellas llegamos a percibirla a los cuatrocientos años, por consiguiente, el cielo que vemos es quimérico, ya que hace tiempo que no existe, y no hay una

diferencia importante entre si ha dejado de existir hace 400 años o hace 1/100.000 segundos, lo que cuenta es que pasa un intervalo de tiempo, que vemos a través del tiempo, en el pasado; en el instante en que vemos a un hombre, éste *ya* no está. Todo lo que nosotros vemos y oímos es ilusorio. Es importante señalar que el fantasma aparece tal como fue en la tierra, en la forma en que, desprendiéndose de él como un complejo de ondas luminosas, ha quedado inmortalizado en el universo. Acerca de la tragedia del tiempo en *Hamlet* (la realidad del pasado, su poder) véase el interesante artículo de Askóldov «Vremia i yego religuioznii smisl». *Vopros filosofii i psijologuii* [El tiempo y su significado religioso. En: Problemas de filosofía y psicología], 1913. Puede enfocarse Hamlet desde este punto de vista. Citaremos al respecto a Dostoievski. Svidrigáilov (*Crimen y castigo*), cuando habla de los fantasmas que le visitan (*cf.* por cierto los pormenores, los detalles realistas del diablo de Ivan Fiodorovich Karamazov y de la Sombra del padre de Hamlet), responde a Raskolnikov quien le aconseja visitar a un médico: «...Yo mismo me doy cuenta de que no estoy bien, pero no sé lo que me pasa; probablemente esté más sano que usted. No era eso lo que le preguntaba: ¿cree o no cree usted en las apariciones de fantasmas? Yo le preguntaba: ¿cree usted que existen fantasmas? Ya sabe usted lo que dice corrientemente la gente... Unos dicen: estás enfermo, por lo tanto, lo que tú imaginas ver no son más que delirios inexistentes. Pero en esto no hay una lógica rigurosa. Estoy de acuerdo en que sólo los enfermos ven fantasmas; pero esto únicamente demuestra que los fantasmas pueden aparecerse a los enfermos, y no que no existan... ¿No es así? ¿Qué piensa usted sobre esto?... Y si razonáramos del siguiente modo:... *los fantasmas son, por así decirlo, jirones y fragmentos de otros mundos, su principio* (*subrayado de L. V.*). El hombre sano no tiene por qué verlos, desde luego, porque el hombre sano *es el ser más terrenal* y, por consiguiente, *debe vivir únicamente la vida de este mundo de una forma completa y ordenada.* Pero en cuanto cae enfermo y se altera el orden normal, terrenal, en el organismo, empieza a manifestarse la posibilidad de otro mundo, y cuanto más enfermo esté, tanto mayor será el contacto con el otro mundo, de modo que cuando muera pasará directamente a este otro mundo» (parte IV, cap. 1). Todo es importante aquí: los fantasmas como fragmentos de otro mundo, la vida terrenal completa y ordenada; la tragedia, por consiguiente, es siempre enfermedad, lo no terrenal, lo que tiene contacto con el otro mundo; el gradual contacto con el otro mundo donde pasa el hombre después de la muerte; por lo tanto, la aproximación y el contacto con la muerte origina el contacto con el otro mundo. Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*) dice: «La semilla de la creencia en fantasmas se encuentra en cada uno de nosotros. Del arte del poeta depende que esta semilla dé brotes. En el teatro debemos creer en la forma que lo desea el poeta». Lessing, al analizar el ambiente, insiste precisamente en la *realidad del fantasma* en la obra. El mismo Lessing formula todo de la siguiente manera: «El fantasma de Shakespeare se alza realmente en el más allá». Y más adelante: «El fantasma influye en nosotros más a través de Hamlet que por sí mismo». Para terminar con esta cuestión, citaremos la observación que K. R. hizo a las palabras de Belimski citadas anteriormente («eso carece de importancia» etc.): «¿No es acaso esto una excelente respuesta a los inútiles razonamientos acerca de si los fantasmas son reales o son alucinaciones? No, es excelente únicamente en la medida en que elimina la cuestión en sí, pero es profundamente erróneo de hecho: es preciso determinar cómo el crítico entiende el papel de la Sombra». D. S. Merezhskovski (*Obras completas,* ed. Russkoie Slovo, Moscú, 1911, vol. 10, *Tolstoi y Dostoievski,* parte II, La obra de Tolstoi y Dostoievski, cap. VI) dice: «La Sombra de su padre se le aparece a Hamlet en un ambiente *romántico,* (?), *solemne, entre truenos y terremotos* (sic!)... La Sombra de su padre le habla a Hamlet de misterios de ultratumba, de Dios, de vengnaza y de sangre» p. 141. ¿Dónde que no sea en un libreto de ópera ha podido leer esto Merezhskovski? V. Rozanov (*La leyenda del gran inquisidor*) opone a la «Leyenda» de Dostoievski la religiosidad de Hamlet: «Las palabras ambiguas y jocosas con que Fausto elude las preguntas de Margarita acerca de Dios, *la oscuridad de la consciencia religiosa de Hamlet,* todo ello no es más que un

pobre balbuceo...», etc. La verdad de estas palabras reside en «la oscuridad de la *consciencia* religiosa de Hamlet», inferior a la *consciencia* de los héroes de Dostoievski, pero su falsedad se halla en la profunda superioridad del misticismo del papel, actos, sentimientos, y destino de Hamlet, y de aquí de la peculiar religiosidad de la tragedia ante la «Leyenda» de Dostoievski (p. 391).

102 Aijenvald: «Su religiosidad supone un momento sumamente importante que, particularmente en este caso, explica muchas cosas; pero es precisamente ella... la que resta perfección y pureza de estilo a la imagen psicológica del príncipe de Dinamarca». ¿Es religioso Hamlet? ¿Es fatalista o determinista? ¿Es cristiano o es un pagano que cree en la venganza de sangre? ¿Escéptico, materialista, o idealista? Se cotejan sus «sentencias», se hallan contradicciones en ellas. *No sabe nada,* como todos nosotros: quiere rezar (superar la tragedia). Y aquí está todo. Y lo que conoce en el momento de morir no puede considerarse una palabra terrenal. No es una palabra: es más bien la luz de la tragedia, su tono, la relación de palabras; en esta relación reside la religiosidad de la tragedia. Se trata de una religiosidad inmanente a la tragedia en sus palabras, pero el motivo religioso de las tragedias es trascendente respecto a ésta en particular (p. 392).

103. Los críticos parecen sentirse atados al juramento de silencio: no contar la «*verdadera causa*» del estado y del comportamiento de Hamlet. Y, sin embargo, si uno se atiene a la tragedia, esta causa está clarísima: su relación con el otro mundo. De aquí proviene todo. G. H. Lews (según K. R.): «Desde el momento en que desaparece el fantasma, Hamlet se convierte en otro hombre». Pero incluso él, después de señalar este cambio, se pierde por otros caminos (p. 392).

104. «*...dos mundos internos*» *Cf.* acerca de Hamlet como un «hombre, cuya mente se halla en el límite de dos mundos», el artículo de C. S. Lewin, «Hamlet. The prince or the poem?» En: *Hamlet enter critic,* ed. by C. Sacks and E. Whan, New York, 1960, p. 179 (*cf.* en el mismo artículo, p. 184, la opinión, de acuerdo con la concepción de Vigotski, acerca de Hamlet como «un hombre al que el espíritu ha encomendado una misión») (p. 394).

105. «*...disposition...*» Aquí y más adelante L. S. Vigorski utiliza como palabra clave que permite explicar muchos aspectos del comportamiento de Hamlet, la palabra inglesa *disposition* «disposición, estado de ánimo». Muy parecido es el valor que confiere a esta palabra el estudio de J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet,* Cambridge, 1956, pp. 88-89 y sgs. (p. 394).

106. Se proponen diversas soluciones al problema de si es real o fingida la locura de Hamlet. Según E. Ferri (*Tipos criminales*): «Hamlet es un criminal loco», etc. (hay en él un intento de relacionar la catástrofe, su acción, con el «automatismo»). Briete de Boismont (según K. R.) dice acerca de Hamlet: «Hamlet no es un demente, pero reúne todos los elementos de la locura... ha puesto ya el pie en el primer peldaño que lleva al abismo de la locura. Todos los parlamentos y actos de Hamlet, supeditados al cumplimiento de la promesa que se ha impuesto, prueban que está en posesión de todas sus facultades. *Se halla en un estado intermedio entre la razón y la demencia* (*subrayado por L. Vigotski*). Creemos que se puede formular de la siguiente forma (si no es científico, al menos es estéticamente comprensible: la literatura nos ha habituado a estas cosas): Hamlet no es un loco en ningún caso, pero su estado puede denominarse locura y, parafraseando las palabras de V. Cousín —la locura es «el aspecto divino de la razón»— decir que esa es la demencia de todos los héroes trágicos, pues su locura es «el aspecto trágico de la razón» (p. 394).

107. Muchos críticos de *Hamlet* (Goethe, entre otros) veían en estos dos versos la clave para la comprensión de toda la tragedia, pero creo que nadie, o casi nadie, ha explicado la imagen en sí: *the time,* etc., entendiéndolo simplemente como la imagen de una gran desgracia o de una misión difícil, o de los horrores del mundo. Y sin embargo, estas palabras encierran realmente todo (p. 394).

108. Esta imagen se inspira en la sorprendente interpretación del actor Kachálov (Teatro de Arte de Moscú). En general esta puesta en escena de *Hamlet* se aproxima en muchos aspectos, aunque no en todos —particularmente en los cortes y en la

interpretación de los demás papeles— a las ideas desarrolladas aquí, a pesar de que la crítica (en sus reseñas) no haya señalado *este* carácter de la puesta en escena. (Tan sólo V. Guippius —en *Otkliki,* N.° 116, suplemente al periódico *Den,* N.° 111, 1914, en el artículo «Shakespeare y Rusia», respecto a este excelente artículo véase más adelante— dice: «En este sentido entendió *Hamlet* el teatro de Stanislavski; muchas pueden ser las objeciones que se hagan a esta puesta en escena, muchas las concesiones ideológicas admitidas, pero la idea fundamental era cierta: Hamlet es un místico...»). En particular, la interpretación de Kachálov (basada en un motivo, el del dolor desesperado) es asombrosa, pero no es la encarnación completa de Hamlet y no siempre se mantiene. No es este el lugar adecuado para extenderse sobre ello. I. A. Goncharov (citado en el prólogo) habla incluso acerca de la imposibilidad de encarnar escénicamente a Hamlet; es una idea muy profunda. Se puede interpretar los papeles de Lear, Otelo, etc.: «Un buen actor puede adecuar su estado de ánimo al tono de los sentimientos y situaciones que en Lear y Otelo se desarrollan de una forma regular, íntegra, inquebrantable... No es ese el caso de Hamlet: no se puede interpretar a Hamlet o hay que ser completamente igual a como lo creó Shakespeare. Pero sí se puede con mayor o menor fortuna recordar algo de su personalidad». Hace Goncharov asombrosas observaciones respecto a Hamlet: «Hamlet no es un papel típico... Los rasgos de Hamlet constituyen fenómenos imperceptibles en los estados de ánimo normales, habituales... Impulsado por una fuerza fatídica, camina porque debe caminar, aunque hubiera preferido, como él mismo dice, morir... Todo su drama reside en que es un hombre, no una máquina...» Aquí se destaca el hecho de que Hamlet sea un hombre, la extraordinaria universalidad de esta figura. (Este aspecto también lo señala Belinski: «¡Hamlet! ¿Se dan cuenta del significado de esta palabra? Es elevada y profunda: Hamlet es la vida humana, es yo, usted, cada uno de nosotros», etc.). Añadiré otra de las profundas observaciones de Goncharov, extraída de su novela *El precipicio*: «¡Hamlet y Ofelia!, se le ocurrió de pronto a Raiski (ante su cita con Kozlova)... No se reía de la comparacón con Hamlet: 'Todos, pensaba él, suelen ser alguna vez Hamlet'. La llamada 'voluntad' suele burlarse de todos. No tiene el hombre voluntad —decía él—, existe sólo una parálisis de la voluntad: ¡eso está al alcance de cualquiera! Pero lo que llaman voluntad, esa fuerza ficticia, no está a disposición del señor 'rey de la naturaleza', sino que depende de ciertas leyes ajenas y actúa de acuerdo con ellas, sin pedirle su consentimiento. La voluntad es como la consciencia, sólo recuerda al hombre de su existencia, cuando éste ya ha hecho lo que no debía» (parte III, cap. XIII). Relacionen esto con «todo su drama reside en que es un hombre. no una máquina», y comprenderán la profunda visión de la trágica falta de voluntad, del «automatismo» del príncipe de Dinamarca. Volviendo a la interpretación del papel de Hamlet, añadiremos: ¿no era la misma opinión de Goncharov a la que se refería Dostoievski en una frase dicha de paso: «He visto a Rossi en Hamlet y he llegado a la conclusión de que en lugar de Hamlet he visto al señor Rossi» (*Diario del escritor,* cap. III, 1877, marzo)? (Ivanov R. M.) en «El espectáculo Ernesto Rossi»: «Rossi ha convertido al Hamlet de Shakespeare en un italiano... Ha transformado la tragedia del pensamiento en la tragedia del sentimiento...») En las ardientes líneas de Belinski dedicadas a Mochálov puede advertirse lo que éste lograba captar en Hamlet. Nos sorprende particularmente su capacidad, que muestra su extraordinaria inspiración, de interpretar el papel de manera completamente distinta en diversas funciones. (*cf.* después de la escena de la representación). Pero no podemos dejar de señalar que su interpretación, incluso tal y como nos la transmite Belinski, supera y, sobre todo, se desvía de la exégesis del crítico. No es casual que Belinski le reproche la interpretación del pasaje. *The time...* (en la versión de Polevoi: «El crimen...»), en el cual el crítico, siguiendo a Goethe, veía todo el sentido de la obra y que, en su opinión, en Mochálov desaparecía: «la mirada errante», como «un fantasma siniestro», «en él todo respiraba tal fuerza oculta, invisible, pero perceptible como la opresión de una pesadilla, que la sangre se helaba en las venas de los espectadores...» Estas solas palabras muestran todo: la impresión que produce el Hamlet *de Belinski* no puede compararse con una pesadilla;

no puede hablarse de «la sangre se helaba...» Ap. Grigoriev (*ibíd.*): «El Hamlet que él (Mochálov) nos presentaba difería radicalmente de la idea que de Hamlet tenía Goethe. Los aspectos lúgubremente siniestros de su carácter superaban todas las demás facetas en él, perjudicando incluso en algunos momentos al concepto de la impotencia de su voluntad que estamos habituados a relacionar con la figura de Hamlet» (p. 395).

109. «...*en el umbral de una doble existencia.*» Aquí y más adelante se parafrasea la poesía de Tiútchev, cuyo primer verso («Oh profética alma mía») corresponde exactamente a las palabras de Hamlet *O, my prophetic soul* (acto I, esc. 6). Vigotski no señala especialmente esta coincidencia (que ha escapado a la atención de los investigadores), pero probablemente la tenía en cuenta. Los ocho primeros versos de la poesía aparecen en los comentarios del propio Vigotski al presente trabajo (p. 402).

110. Podrían servir de epígrafe a nuestra interpretación de Hamlet (en este capítulo) una poesía de Tiútchev, dirigida a sí mismo, pero que de un modo sorprendentemente exacto, *en cada palabra,* se refiere a Hamlet. Es el más admirable reflejo de Hamlet en la lírica. Además, estos versos nos ofrecen una visión íntegra de Hamlet y precisamente en el «epígrafe».

«¡Oh profética alma mía!
¡Oh corazón henchido de inquietud!
¡Oh cómo lates en el umbral
Como de una doble existencia!

Y de este modo eres tú habitante de dos mundos,
Tu día, enfermizo y apasionado,
Tu sueño, proféticamente confuso,
Como una revelación de los espíritus...»

Aquí, *cada palabra* se refiere de un modo necesario y preciso *a eso.* Baratinski dice respecto al reflejo de este estado (el estado de Hamlet):

«Hay una existencia, pero, ¡qué nombre
Darle! no es sueño ni es vigilia,
Está entre ellos; y del hombre en ella
La locura limita con la razón.»

La otra existencia de Hamlet: «Dos vidas hay en nosotros hasta la tumba» (Lérmontov). Brandes: «La vida se le antoja a Hamlet mitad realidad, mitad sueños. A veces parece un lunático». Pero estas observaciones de Brandes se pierden en un mar de otras observaciones, completamente opuestas y que excluyen a aquéllas; no sólo no constituyen la base de su análisis, sino que ni siquiera se detiene en ellas. Como «visiones incomprensibles» suscitan el aislamiento del mundo: *cf.* En el pobre caballero de la balada de Pushkin hay algo de Hamlet («Escenas medievales»):

«Tenía una visión
Incomprensible para la mente,
Y profundamente una impresión
Se grabó en su corazón.

Desde entonces, el alma consumida,
No miraba a las mujeres,
Hasta la muerte ni con una sola
Quiso intercambiar una palabra.

. . . . . .

Al volver a su lejano castillo,
Vivió rigurosamente encerrado,
Siempre callado, siempre triste,
Murió como un loco».

Vale la pena, por lo menos, recordar esto a la hora de estudiar a Hamlet. No en vano Dostoievski introdujo la admirable figura del «pobre caballero» en la novela *El idiota* (más adelante comparamos al príncipe Mishkin con Hamlet) (p. 403).

111. En un execelente artículo que ya hemos citado y que citaremos más adelante, Vl. Guippius dice: «Hamlet es un místico. Lo es porque su destino está decidido por la voz del abismo (la Sombra del padre), voz de cuya realidad no duda. Lo es porque sufre a causa de la tiranía del pensamiento sobre la voluntad, y, sobre todo, porque no reside en ese poder del pensamiento sobre la voluntad, sino en el hecho de que, inmerso en la cotidianeidad, contempla la vida con desprecio y, al mismo tiempo, le llega desde las profundidades la voz del abismo. Por no hablar ya de la fatalidad de los sucesos que acontecen...» Aunque aquí se esbozan ya una serie de profundas ideas, se insiste demasiado en la «tiranía del pensamiento»... Hamlet es un místico. Pero, ¿en qué consiste su tragedia, si contempla la vida con desprecio? De todos modos, esta profunda observación nos permite pasar a la idea fundamental del artículo, artículo que modifica por completo el concepto básico que sobre Shakespeare se tiene en Rusia. En su opinión, la época de Belinski, al igual que los años 40, discurrió por unos cauces que le impedieron entrar en contacto directo con la obra de Shakespeare. («La actitud de Belinski hacia Shakespeare refleja en mayor grado entusiasmo ante el individuo que penetración en su poesía.») Pero, y esto es más importante, es un error comparar, como habitualmente se hace, a Turguenev con Shakespeare; su interpretación a veces caricaturesca de Hamlet en el artículo «Hamlet y Don Quijote» («ora la sangre bulle») prueba que este personaje le era profundamente extraño. Y los héroes de Turguenev (Rudin, Hamlet del distrito de Schigri, etc.) no se asemejan a Hamlet, sino a un doble suyo, deformado y rebajado en las interpretaciones. Independientemente de la visión que se tenga de Hamlet, si se confiere al personaje de Turguenev la misma talla que al de Shakespeare, desaparecerá toda semejanza. Particularmente, si se acepta el punto de vista aquí propuesto. «El caballero soñador de la hermosa dama... Turguenev podía coincidir con Shakespeare únicamente en los raros arrebatos de su femenina musa, y, desde luego, no en el Hamlet del distrito de Schigri ni en Rudin, sino allí donde se manifestó la llama trágrica, la sensación de la fatalidad...» Según V. Guippius, existen coincidencias entre Shakespeare y Turguenev en «Nido de hidalgos» y «Primer amor». ¿No será en «Fausto»? «Cómo sucedió aquello, cómo explicarse la incomprensible intromisión del muerto en los asuntos de los vivos, no lo sé ni lo sabré jamás... Ya no soy aquél que conociste: ahora creo en muchas cosas en las que no creía antes... Durante este tiempo he meditado mucho acerca del secreto juego del destino que nosotros, ciegos, denominamos ciega casualidad. ¿Quién sabe cuántas semillas deja todo el que vive en la tierra que brotarán sólo después de su muerte? ¿Quién puede decir qué misteriosos vínculos atan el destino del hombre al de sus descendientes, y cómo se reflejan en ellos las aspiraciones de él y cómo tienen que pagar sus errores? Todos nosotros debemos resignarnos e inclinar la cabeza ante lo Desconocido...» La obra entera se basa en el fantasma de la madre. «Y era como si temiera la vida, temiera esas fuerzas ocultas en las que la vida se basa y que de tarde en tarde irrumpen inesperadamente en la superficie. ¡Desgraciado de aquél en quien se desencadenen!» La narración entera está construida sobre esas «fuerzas ocultas» (lo trágico), y es el espíritu de Shakespeare, el espíritu trágico, el que inspira la obra, y no el espíritu de Fausto. Y no es casual por eso que la afinidad con Hamlet se exprese *implícitamente,* mediante una sola alusión: el protagonista habla en sus cartas de un amor destructor, de «muerte y destrucción»: «No obstante me parece que, a pesar de toda mi experiencia de la vida, hay algo en el mundo, *amigo Horacio,* que todavía no conozco, y ese 'algo' quizá sea lo más importante». Puede decirse que, de un modo consciente

(el discurso sobre Hamlet y Don Quijote), Turguenev no comprendía *Hamlet,* pero que inconscientemente, en los arrebatos de creación artística, coincidía con él... Lo trágico, el espíritu de Shakespeare, el espíritu de Hamlet, aparece como un eco lírico en Turguenev (*cf.* en «Basta»: las referencias a Macbeth y «lo demás es silencio» como final de la obra). «La comprensión de Shakespeare empieza allí donde existe una 'consciencia trágica' y en Rusia en aquella época no existía. Surge con Tolstoi y Dostoievski, los dos primeros escritores rusos de condición verdaderamente shakespeariana, es decir, verdaderamente trágica», principalmente el segundo, ya que Tolstoi «sólo en parte era trágico» (su actitud representa un aspecto interesante del problema «Shakespeare y Rusia»). «Ellos (Dostoievski y Shakespeare) son fenómenos muy próximos, puesto que en ambos habita el espíritu de la Biblia. Al leer a Shakespeare, vivimos el abismo trágico no en la consciencia, sino en la sensación, en la sensación artística, como las emanaciones de la tierra imperceptibles para el pensamiento, o aún más, como su composición no conscienciada. Esta asimilación de Shakespeare, en que se busca el subsuelo inconsciente de la sabiduría creadora, podía surgir en nosotros únicamente después de Nietzsche, después de los decadentes.» Y al referirse a las pasiones trágicas o «fatídicas», engendradas por «el antiguos caos innato», V. Guippius continúa: «No es el hombre sino ellas las que le dominan, y le llevan, y le dejan caer, y le elevan; y sacuden y zarandean la voluntad humana. Así son Hamlet, y Macbeth, y Lear. Así son Raskólnikov, y Rogozhin, y Stavroguin, y Mishlin, y los Karamázov». Aquí Hamlet se encuentra todavía dentro del círculo de Macbeth y Lear. Pero es profundamente cierta la observación acerca de la semejanza con los héroes de Dostoievski. Esto podría ser un tema de investigación, que atrae por sus hondísimas e inesperadas coincidencias. Aquí —y más adelante— señalemos únicamente algunos rasgos. Puede compararse a Hamlet no con Rudin, sino con el Idiota, al que le une la «otra existencia», el estado entre la razón y la locura, el profundo misticismo del alma, la paralización de la voluntad. Y, lo que es más importante, hay en el *tono* de estas figuras, en su iluminación, algo común; se le puede comparar a Svidrigáilov (véase más adelante), quien se llama a sí mismo místico y ve fantasmas; a Stavroguin (Bulgákov S. N.: «Stavroguin es *un místico... un médium...* (*subrayado de L. V.*) un poseso». Particularmente: su falta de voluntad y el hecho de que su drama se halle inserto en el drama político (Iván Zarevich); su madre dice de él: «*...más que al príncipe Harry se parece al príncipe Hamlet*»; a los Karamázov —algunos rasgos de Hamlet aparecen dispersos por toda la novela— en su tema (la paternidad), en su principio místico (la tragedia de Hamlet al revés), en el desarrollo de los sucesos en *El Idiota;* en parte se le compara a Raskolnikov. Respecto a algunos rasgos aislados, véase más adelante (y *supra*). Se trata en general de un tema muy hondo que exige una investigación particular (p. 403).

112. V. V. Rozánov, en la necrología de Y. N. Govoruj-Otrok (*Literaturniye ocherki,* San Petersburgo, 1899) dice: «Sin embargo, los temas preferidos quedaron sin realizar... constantemente... año tras año, iba aplazando la realización de un proyecto largamente acariciado: escribir un amplio y completo análisis de *Hamlet,* su obra preferida de la literatura europea... Este... hombre era Hamlet en persona... Jamás le abandonaba un cierto aire de melancólica abstracción; y uno sentía, por muy poco tiempo que permaneciera con él, que entre el objeto de la conversación y las inquietudes fundamentales de su mente existía una barrera infranqueable; que esta barrera existía entre los temas de sus preocupaciones visibles y el fondo de su alma. Era un realista... y era un místico... todo quedaba iluminado dentro de su campo visual con una luz profunda, confusa, un tanto *opaca*... distracción... cierta sensación de la eternidad... *individualismo* (otro rasgo de Hamlet)... Constantemente volvía a Hamlet; recuerdo que le gustaba citar esa parte del monólogo: '¡Morir..., dormir!', etc. He aquí una sorprendente conjunción de lo terrenal y lo celestial, una mirada lanzada aquí, a la tierra, bajo el ángulo de misterios celestiales, todavía no descubiertos pero ya presentidos». Al caracterizar a Govoruj-Otrok, V. Rozánov halló profundas palabras para caracterizar a Hamlet, circunstancia que debemos señalar aquí (aunque dice que Govoruj-Otrok se aproxima mucho a la transformación del tipo de Hamlet

en Turguenev, lo cual anula prácticamente todo el sentido de lo dicho anteriormente; Rudin no es un místico, en él lo terrenal no va unido a lo celestial...). Estas ideas, así como las de Govoruj-Otrok (se han conservado artículos suyos de periódicos, por los cuales se puede reconstituir, si no el pensamiento en conjunto sobre Hamlet, al menos indicios del mismo) representan un gran interés para el tema «Shakespeare y Rusia». (Éste será fundamentalmente el tema de nuestros comentarios: Tolstoi, Turguenev, Dostoievski, Goncharov, Merezhkovski, Rozánov V., etc.) Conocemos dos artículos de él (firmados con el pseudónimo Y. Nikolaiev) en *Moskovskiye vedomosti.*

En el primero de estos artículos —«La opinión de Brandes sobre *Hamlet*»— somete a una dura y bien merecida crítica la opinión de Brandes (ya aquí Govoruj-Otrok señala «el infinito, como concentrado en sí mismo dolor... sin sombra de consuelo ni esperanza»). A diferencia de Brandes, Govoruj-Otrok describe admirablemente la actitud de Hamlet hacia Ofelia: «No deja de amarla ni por un instante, y es muy claro el sentido de su actitud hacia ella. Después de la aparición de la Sombra sabe que está 'condenado', que no se atreve ni puede unir su destino al de nadie, y menos al de la mujer amada... E inmediatamente después de la aparición de la Sombra, tiene lugar la escena que de manera tan magistral, con tanta fuerza y poesía se reproduce en el monólogo de Ofelia (II, 1). La célebre escena del acto III, tras el monólogo sobre el suicidio, representa la continuación directa de la escena que Ofelia describe. Lo que allí está descrito a través de la 'doliente expresión', del trágico aspecto, de esa despedida silenciosa, tan maravillosamente descrita al final del monólogo, todo ello en la 'escena con Ofelia' se expresa de nuevo, pero esta vez mediante palabras incoherentes, impregnadas de profundo sentido. El significado de esta escena está completamente claro. Es la escena del adiós desesperado. A través de sus palabras dementes y de sus disparatados actos, Hamlet parece fundir su alma con la de Ofelia. Toda su visión del mundo, lúgubre y trágica, se expresa aquí con insólita fuerza y hondura, y esa exclamación final '¡Al convento, vete!' suena como tañidos fúnebres de una campana. Él, que ha perdido la fe en la vida y en los hombres, no desea abandonar a la amada en medio de esta vida y de estos hombres... Y pretende poner entre la vida y ella lo sagrados muros del convento, tras los cuales permanecerá con su —él lo sabe— corazón destrozado, ocultándose del 'viento de la vida', de ese viento, del cual él mismo quisiera esconderse en la tumba...» Sobre el monólogo «Ser...» dice Govoruj-Otrok: «No hay en toda la tragedia otro monólogo más penoso...»

En el otro artículo —«Algo sobre brujas y espectros»— esboza su teoría general sobre la tragedia; de todos modos, sus opiniones, admirables en sí, adolecen de una cierta abstracción respecto a la tragedia, respecto a sus «palabras»; ofrecen, por así decirlo, la fórmula filosófica, dejando de lado (el autor lo señala abiertamente) la tragedia en sí. Al parecer, el análisis completo y detallado de *Hamlet,* al que se refiere Rozánov y cuyo secreto «este Hamlet» (palabras de Rozánov) se llevó a la tumba, iba a suponer algo muy distinto. *Hamlet* plantea de una forma más clara, profunda y completa que cualquier otra obra de Shakespeare, los eternos problemas que siempre han preocupado a todos —filósofos y gentes sencillas— de la vida y la muerte, del sentido del mundo y del sentido de la existencia humana. Es esto lo que atrae irresistiblemente en esta tragedia, en la cual con inaudita fuerza y profundidad se ha reflejado la secular lucha del alma humana, sus eternas dudas, su eterna aspiración a resolver el enigma del mundo y de la vida... Y en efecto, ¿quién, aunque sólo sea una vez en la vida no se ha planteado las 'preguntas de Hamlet', quién no se ha parado a pensar en ese país, 'de donde nadie ha vuelto', a quién no le ha sorprendido aunque sea una vez en la vida el espectáculo del dolor eterno?... ¿Quién no ha experimentado, aunque sólo sea una vez ese 'peso de la vida', esa fatiga de vivir que siente el príncipe Hamlet? ¿A quién no se le han ocurrido esas dolorosas preguntas que le torturan?... Por eso podemos realmente considerarle un filósofo en todo el sentido de la palabra, *'el rey de lo filósofos'.* Se entrega a la filosofía no sólo con la mente, sino con todo su ser, y el problema del significado del mundo es para él un problema de vida o muerte. La lucha de un profundo y *sufriente* escepti-

cismo contra la fe: he aquí el sentido de la gran tragedia, su idea. (¿No es esto una fórmula? — *L. V.*) Hamlet es un gran escéptico... En ello reside la esencia de la tragedia. Mientras que la historia acaecida a la familia real de Dinamarca no es más que el fondo artístico de esta idea fundamental. (¡Pero si esta «historia» representa *toda* la tragedia! — *L. V.*) Sobre este lúgubre fondo, en el cual el horror de los sangrientos crímenes queda, por así decirlo, cubierto por un horror distinto, por un horror místico, por la misteriosa aparición de la 'desventurada Sombra' que pide venganza, sobre este fondo se desarrolla ante nosotros la historia del alma sufriente y luchadora del gran escéptico Hamlet, sin cuya voluntad 'no puede caer ni tan siquiera un cabello de la cabeza', al precio de una vida destrozada, de deseos que no se realizan, de esperanzas perdidas. Sobre este fondo de tenebrosos crímenes y de horror místico se revela ante nosotros la gran alma del príncipe de Dinamarca en toda la inaudita belleza de su sufrimiento trágico. *En esta tragedia nuestro mundo parece entrar en contacto con otros mundos, cuyos misterioso hálito se percibe en ella* (*subrayado por L. V.*). Posee todo lo que conmueve... Pero las sempiternas preguntas de Hamlet dominan, por encima de todo, confiriendo su significado y misterioso valor... Así es esta tragedia».

Govoruj-Otrok compara a Hamlet con Iván Karamázov (cuyas palabras sobre el mundo y Dios incluso cita).

I. En el artículo de Y. Nikolaiev «Algo sobre brujas y espectros» (*Moskovskiye vedomosti,* 29 de junio; 11 de julio; con motivo del artículo de N. Ivantsov «El principio fundamental de la belleza» en *Voprosi filosofii y psijologuii* [Problemas de filosofía y de psicología], libro 5, mayo-junio) leemos: «Han aparecido exégetas que estudian a Shakespeare desde el punto de vista del empirismo puro y del utilitarismo puro... Shakespeare ha sido criticado sobre todo por su utilización de brujas y espectros... otros 'disculpaban' a Shakespeare a causa de los prejuicios de su época... Uno de ellos (un actor) me dijo que pensaba interpretar el papel de Hamlet 'sin espectro', ya que 'estamos en los tiempos de las ciencias naturales y no de los espectros...'. Afirmaba que 'para los cultivados está claro que Hamlet padecía de alucinaciones, y que el espectro que Shakespeare introdujo en su tragedia representa un tributo a los prejuicios de su época'», etc.

II. (Punto de vista de Ivantsov sobre Shakespeare: carácter y mito: «Nada sobrenatural puede influir en el destino del hombre») — «Por consiguiente, en opinión de Ivantsov, Shakespeare poseía una concepción del mundo puramente racionalista... Pero el propio autor prevé las serias objeciones que se le pueden presentar... Cree que le pueden recordar los fenómenos sobrenaturales en las tragedias de Shakespeare, principalmente el espectro de *Hamlet* y las brujas de *Macbeth* (Ivantsov reduce *todo* en *Hamlet* a la aparición de la Sombra, considerándola la causa primigenia de la fábula; pero esto no es así sólo en apariencia, debiéndose, primero, a que la historia se explica por la crónica, y segundo, a 'un procedimiento literario utilizado para no incluir más escenas y no prolongar más la acción'») — (NB. Y. Nikoláiev compara la filosofía de Schopenhauer con la tragedia de Shakespeare, equiparando la «voluntad» al destino de la tragedia humana; refuta admirablemente la opinión según la cual el rey Lear y Macbeth son caracteres trágicos. Ivantsov: «En Shakespeare, la vida y los actos de todo hombre son la resultante de dos causas únicamente: la naturaleza interior de un hombre en particular y el medio que le rodea... Un carácter dado en unas condiciones determinadas puede actuar únicamente así, y no de otra forma; ése es el significado general de la tragedia de Shakespeare». Y. Nikoláiev demuestra que la fábula de la tragedia es el resultado *no sólo de estas dos* causas, y llama a esto «imponer a Shakespeare una concepción mecánica»).

III. (Citado por K. R.: Ivantsov: «Hamlet es la gran tragedia de la vida de *renuncia al empleo de la violencia ante la maldad*».) Y. Nikoláiev: «Semejante interpretación elimina por completo de *Hamlet* todo lo 'sobrenatural', todo el 'misticismo', toda clase de 'espectros' que contradicen a las ciencias naturales, y la gran tragedia queda totalmente adaptada a las exigencias de nuestro tiempo».

IV. «El señor Ivantsov está empeñado en interpretar *Hamlet* de tal modo que el espectro resulte totalmente inútil en la tragedia» (Ivantsov: «La tragedia de Hamlet no reside en su falta de voluntad, sino en una peculiar actitud hacia el ambiente en que se halla».). Y. Nikoláiev: «'El medio ha devorado' a Hamlet. Le retiene no el miedo, sino algo distinto. ¿Qué es? El señor Ivantsov cree que son 'los sentimientos humanos'. ¿Qué es lo que impide a Hamlet cumplir la venganza? No es la falta de voluntad, ni son los sentimientos humanos... Entonces, ¿qué?... Le impide cumplirla la inseguridad en cuanto a la culpabilidad del rey, y es aquí cuando aparece el valor del espectro en la tragedia. (NB. Esto es así hasta que se convence de la culpabilidad del rey, durante el III acto, ¿y después, qué le retiene? — *L. V.*)... Pero si eso es así, si el espectro figura únicamente porque la crónica habla de él, y como 'procedimiento literario', como una cierta alegoría, si además esta burda adición altera el carácter de Hamlet, entonces ello significa que Shakespeare ha incurrido en un grave error, en el cual puede incurrir únicamente un autor de mediocres melodramas preocupado por los efectos exteriores y no por el significado interno de sus obras. Pero la verdad es que Shakespeare no ha incurrido en semejante error, y en su tragedia el espectro es un personaje real y necesario. La tragedia empieza precisamente por la aparición del fantasma. Dejemos de lado el problema de si Shakespeare creía en los fantasmas. Lo importante para nosotros es que Hamlet y Horacio *ven* al espectro y no dudan de su existencia real. Hamlet no duda de la existencia del espectro, sino únicamente de si se trata del espectro de *su padre.* Esta duda se apodera de él inmediatamente... *Esta* duda y no la duda en la existencia de fantasmas o de si ha visto realmente un espectro, duda que le llevará a dar el paso decisivo, para conocer la verdad, de poner a prueba la consciencia del rey mediante la representación teatral... Hamlet realmente 'volaría hacia la venganza', si creyera que el espectro era el espíritu de su padre, y no el diablo que ha adoptado una 'forma grata'. Cuando después de la representación ya no le quedan dudas respecto a que el rey es el asesino de su padre, actúa de forma rápida y decidida (?) y sin entrar en consideraciones prácticas, mata a Polonio, creyendo que detrás de la cortina está el rey». (NB. Y. Nikoláiev habla de la «sinceridad» del monólogo de Hamlet ante el rey orante: la prueba es el asesinato de Polonio. «Lo mataré», dice Hamlet. Cumple su palabra, y «solamente una casualidad salva al rey».) La interpretación de Y. Nikoláiev de lo que sucede después de la representación no resiste crítica alguna: ¿qué significado tiene esta «casualidad», no se verá Nikoláiev obligado a enfocarla del mismo modo que Ivantsov explica la aparición de la Sombra, como un error de Shakespeare que altera el carácter de Hamlet? ¿Y el viaje a Inglaterra, y el monólogo sobre Fortinbrás (que corresponde exactamente al monólogo sobre los actores antes de la representación) y la falta de acción durante los actos III, IV y V, y la ausencia de un plan antes de la catástrofe y su carácter «casual»? «La causa de las vacilaciones de Hamlet reside en la *sensibilidad de su consciencia.* Si no hubiera sido el espectro, al que Hamlet llama ora 'espíritu bienhechor' ora 'genio maldito', el diablo que se presenta 'en forma grata'; si no hubiera sido el espectro quien le anunciara el asesinato, sino, supongamos, algún testigo casual del crimen, el príncipe no hubiese vacilado y hubiera justificado sus palabras: '...para que con alas... vuele a la venganza'. Ahora ya queda claro el significado que tiene el espectro en la tragedia. *En él reside el nudo de la obra.* En su verdadero significado, puede denominarse nudo de la tragedia aquel suceso, como consecuencia del cual se desarrolla libremente la acción y se revela enteramente el carácter del protagonista.» (NB. ¿No representa esto una vuelta a la doctrina del carácter trágico? Al final, Y. Nikoláiev pierde altura en su interpretación, *cambiando* de concepción, aunque siga partiendo en ésta del carácter de Hamlet como algo apriorísticamente concebido por Shakespeare y que la tragedia revela.) «Este suceso es en *Hamlet* la aparición del espectro. Por consiguiente, el fantasma es algo inevitable y necesario, sin lo cual no existiría la tragedia. Y la verdad es que no entendemos por qué este espectro desconcierta a tantos críticos de Hamlet. *Pues toda la concepción del mundo de Hamlet está impregnada de fe en lo misterioso, en la existencia de otros mundos, distintos al nuestro... 'En la tierra y en el cielo...', dice a Horacio. Todo su célebre*

monólogo sobre el suicidio está impregnado de fe en una existencia misteriosa, que no es de aquí; por último, el fragmento del monólogo del II acto prueba que Hamlet cree en la existencia de fuerzas misteriosas, malignas, extrañas a nosotros. ¿Por qué no va a creer en la aparición de estas fuerzas, bondadosas y malignas, por qué no va creer en espectros? Al parecer, Ivantsov considera que Hamlet es demasiado 'instruido' para creer en espectros. Hamlet no es así. Es un filósofo en el verdadero y profundo sentido de la palabra; el misterio de la existencia no es para él un problema teórico... sino una cuestión de vida o muerte. De aquí, su escepticismo (?), pero de aquí también su profunda fe, que es la que en definitiva triunfa. La lucha del escepticismo contra la fe constituye la esencia de su drama interior, mientras que los insólitos sucesos que acontecen en torno a Hamlet sirven únicamente para que este drama se manifieste con extraordinario vigor y relieve.» Aquí, según reconoce el propio Y. Nikoláiev, está reunido y formulado todo lo que escribió sobre Hamlet en diversas ocasiones y con distintos motivos. El profundo interés que suscitan sus opiniones no debe impedirnos ver sus defectos (falta de explicación de la fábula, inconsecuencias, interpretaciones artificiosas): no supo ver el fondo místico de Hamlet, reduciendo su tragedia a la tragedia de Iván Karamázov, la tragedia de un escéptico, aunque las palabras subrayadas aludan al aspecto místico. El error fundamental de esta opinión reside en el hecho de que del Hamlet escéptico no se infiere la fábula de su tragedia, de su conducta. Es curioso señalar que, incluso una interpretación correcta del papel que desempeña la Sombra, no lleva necesariamente a una explicación de la tragedia semejante a la nuestra (p. 407).

113. Dice Merezhkovski «Los grandes poetas del pasado, al representar las pasiones del corazón, pasaban por alto las pasiones de la mente, como si creyeran que éstas no pueden ser objeto de representación artística. Si de todos los héroes, Fausto y Hamlet son los más afines a nosotros porque son los que más piensan, ellos son, sin embargo, los que menos sienten, y menos actúan, precisamente por ser los que más reflexionan. Pero a pesar de todo, la tragedia de Hamlet y de Fausto reside en la contradicción, insoluble *para ellos,* entre un corazón apasionado y un pensamiento impasible; ¿no sería posible la tragedia de la pasión mental y del pensamiento apasionado? ¿No pertenecerá el futuro a este tipo de tragedias?» En opinión de Merezhkovski, Dostoievski fue el primero en aproximarse a ello. Por lo que se refiere a Fausto, las palabras de Merezhkovski son en cierto modo justas: se trata de un héroe (y de una tragedia) del pensamiento. A. Gornfeld dice de paso que Fausto «está lleno de elementos racionales y parece escrito *à thèse*». Pero no se puede aplicar a Hamlet estas palabras (al igual que otros muchos críticos, Merezhkovski lo considera un carácter pensativo; este punto de vista se excluye por sí mismo dada la interpretación que aquí se desarrolla). Hamlet precisamente «piensa *apasionadamente*». Esto es lo que aproxima a los personajes de Dostoievski. Ya hemos señalado que la comparación con los personajes de Turguenev se debía a la interpretación de su tragedia como falta de voluntad originada por la indecisión y la reflexión: la interpretación desarrollada aquí rechaza esta comparación y sugiere otra comparación, con Dostoievski. Los une (a Shakespeare y Dostoievski) el elemento trágico, común a ambos, y la sorprendente conjunción de lo real y lo místico. La afinidad entre Hamlet y los personajes de Dostoievski representa un tema profundo y completamente especial. *Cf.* como el pensamiento se limita a reflejar la sensación oculta tras él. Dostoievski (*Los hermanos Karamázov*)-Iván Fiódorovich, al exponer sus «ideas» a Aliosha, parece solamente meditar: «Me duele la cabeza y me siento triste». Por cierto, Iván menciona en este pasaje a *Hamlet*: «Tuerce las palabras como Polonio». Acerca del pensamiento-sensación (A. Smirnov, «Tvorets dush» [Creador de almas], *Letopis'*, 1916, abril): «En Shakespeare, incluso los pensamientos más abstractos, como por ejemplo en *Hamlet,* revisten la forma de sentimientos». Schopenhauer sobre el sentimiento de la muerte: «Nadie tiene un convencimiento real de la inevitabilidad de su muerte, de lo contrario no existiría una gran diferencia entre su estado de ánimo y el de un condenado a muerte. Por el contrario, todos conocen teórica y abstractamente esta necesidad, pero la apartan de su lado, al igual que otras verdades teóricas, las cuales,

sin embargo, en la práctica no son aplicables, sin percibirlas en absoluto en su conciencia viva». Hamlet no es así, él ha aplicado en la práctica esta verdad. L. Tolstoi (en el prólogo al diario de Amiel): «Todos estamos condenados a morir, sólo que nuestra ejecución ha sido aplazada». He aquí lo que está oculto detrás de la leyenda del «gran inquisidor». La escena en el cementerio —*cf.* con Dmitri Karamázov— representa un estado de tristeza «vacía». El fiscal (Ippolit Kiríllovich) habla de los jóvenes de su tiempo que «se suicidan sin plantearse ni el más mínimo problema hamletiano acerca de: '¿Qué habrá allí?'», etc. Más adelante, al referirse al hecho de que Dmitri Karamázov pretendía encubrir todo con un suicidio, prosigue: «No sé si en ese momento Karamázov pensaba en *lo que habrá allí* ni si es capaz de pensar, a la manera de Hamlet, en aquello... No... Ellos tienen Hamlets, nosotros por ahora tenemos Karamazovs». Una simple comprobación nos demostrará que *precisamente en ese momento al que se refería el fiscal, Dmitri Karamázov estaba pensando en Hamlet,* y a la manera de Hamlet, aunque no estuviera meditando acerca de lo que habría allí, sino que sintiera en su corazón la «tristeza del límite», el estado de ánimo de Hamlet en el cementerio que Dostoievski supo comprender tan admirablemente. Cuando se prepara para morir, dice Karamázov: «Estoy triste, triste... Recuerdas *Hamlet*?: 'Me siento tan triste, tan triste, Horacio... Ah pobre Yorick'. Quizá sea yo Yorick. Precisamente ahora soy Yorick, y la calavera vendrá después». Sorprendente coincidencia: Karamázov *siente* como Hamlet, y la frase del fiscal cobra el significado no de una contraposición, sino de una comparación (p. 409).

114. «*...sub specie mortis...*» — *Cf.* la tesis de Wilson Knight —el tema de *Hamlet* es la muerte—, desarrollada en su libro: G. Wilson Knight, *The Embassy of Deats. Discussions of Hamlet,* ed. by J. C. Levenson, Boston, 1960, p. 58, etc. (respecto al método de W. Knight en general, *cf.* A. A. Anikst, *Sovremennoie iskusstvovedeniye za rubezhom* [La actual crítica del arte en el extranjero], Moscú, 1964). Respecto a la figura de la muerte (*das Bild des Todes*) en la tragedia, véase también: R. Eppelsheimer, *Tragic und Metamorphose,* München, 1958, S. 122 (p. 409).

115. K. R. cita (vol. 3) una recensión de *Yuzhnii krai* (1882) sobre la interpretación de Salvini, de la cual se infiere que todo su trabajo escénico estaba marcado desde el principio hasta el final por el signo de la muerte: «Y en aquel rostro, en aquellos ojos, en aquellos labios dolorosamente apretados, en aquella frente, alta y sombría, podía leerse una palabra que todo lo resolvía: muerte... Es la primera e indeleble impresión, la melodía fundamental, la cual en el transcurso de la obra a medida que se desarrolla embarga más y más al espectador.... Desde su primera salida y hasta el final están viendo ustedes a un condenado a muerte...», «...locamente, en silencio, lloraba *un hombre* con la muerte en la frente...» Al parecer, el mismo Salvini, profundo Hamlet, realizaba la escena con la Sombra de tal forma que obligaba «al espectador a *creer* en el espectro, a experimentar el mismo horror metafísico, que experimentaba él»... Resulta significativo el hecho de que la pintura haya elegido este momento para fijar el retrato de Hamlet y de su tragedia. A. Grigóriev (*Otechestvenniye zapiski,* 1850): «Recordé una estampa de un cuadro de Paul Delaroche: un cielo norteño a la caída de la tarde, un cementerio desierto y Hamlet sentado en una tumba, la mirada perdida, una sonrisa enfermiza en el rostro; parece sentado allí para siempre; le... embriaga la idea de la muerte, está en su elemento, todo él, en una palabra —el aspecto melancólico de su naturaleza—, un soñador inútil que juega con la muerte y la destrucción». Actores y pintores han insistido en esta mirada de Hamlet: la «mirada errante» de Mochalov, la «mirada perdida» en el cuadro de Delaroche, «la mirada apagada, turbia, fija en la *nada*» de Salvini. *Cf.* el relato de Ofelia. Los críticos que ven en esta escena los *razonamientos* de Hamlet y que en función de esto la enjuician —teoría atomística de G. Bruno (Tschischwiz), etc.— no están tan lejos de la cómica afirmación de A. Kremliov, quien dice lo siguiente acerca de esta escena: «*Vuelve a sus viejas costumbres,* se sumerge en el mundo del inspirado pensamiento filosófico, vive otra vez entre hipótesis e investigaciones científicas (!). En el cementerio *descubre la ley de conservación de la materia* (!) que tanta importancia posee en la ciencia» (según K. R., vol. III) (p. 409).

116. E. Montegue dice: «La inacción es precisamente la acción de los tres primeros actos». Börne: «Shakespeare es un rey que no se somete a ninguna regla. De haber sido como cualquier otro, podríamos haber dicho: Hamlet es un carácter lírico opuesto a todo tratamiento dramático». G. Brandes: «No debemos olvidar que se trata de un milagro dramático: un héroe que no actúa, en cierto modo la propia técnica del drama lo exigía. Si Hamlet matara al rey en cuanto se entera del asesinato cometido por la Sombra, la obra acabaría al terminar el primero y único acto. Por eso resultaba imprescindible hallar los medios de prolongar la acción». De esta afirmación al «así lo exige la tragedia» del presente estudio hay aparentemente un paso, pero de hecho, en el fondo se trata de opiniones completamente opuestas. Para Brandes, la inacción de Hamlet, exigida por la técnica del drama, debe entenderse como un convencionalismo externo del drama, de su técnica, como algo que no guarda relación alguna con el significado profundo de la tragedia; para nosotros, es su centro mismo. Se aproxima (pero en un aspecto histórico-literario, mientras que Brandes lo hace en un aspecto teórico-literario) Henry Becque: «Alguien, no recuerdo quién, dijo: 'Hamlet es el Eclesiastés en acción', en tal caso no tiene nada que hacer en la tierra; los acontecimientos pasan junto a él, pero él no participa de ellos permaneciendo con los brazos cruzados en el pecho». Explica todo por la *contradicción* entre la fábula de la obra y el carácter del héroe: la fábula, el curso de la acción, pertenecen a la crónica, de donde tomó el argumento Shakespeare, mientras que el carácter pertenece al dramaturgo; una contradicción irreconciliable los separa. Esto se aproxima mucho a nuestro punto de vista (también en un sentido inverso, por la «polaridad» de su opinión): Becque ve en esta *contracción* (nosotros también la establecemos) un error de Shakespeare, histórica y literariamente explicable; nosotros vemos en ello la profundísima encarnación de la idea misma de la tragedia, de su poder sobre el hombre, el «así lo exige la tragedia», y no lo crónica. «Shakespeare no era dueño absoluto de su obra y no disponía libremente de sus partes; el problema consiste en que le ata la crónica, y esto es tan sencillo y evidente que no vale buscar explicaciones en otros lados.» Es completamente cierto: no queda más que esto (aparte de la visión de este ensayo); su continuación aparece en Tolstoi: Shakespeare «estropeó» la crónica. Pero el problema reside en que no es la crónica la que domina la obra, sino la tragedia, su ley; pero acerca de esto véase el texto. S. Majálov (*Fantasía sobre la tragedia* «Hamlet»): «La tragedia no explica el comportamiento de Hamlet». V. A. Zhukovski (según K. R.): «*Hamlet,* el *chef-d'oeuvre* de Shakespeare, me parece monstruoso. Soy incapaz de comprender su significado... Aquellos que hallan tanto en *Hamlet* demuestran más la propia riqueza de pensamiento e imaginación que la superioridad de la obra. Yo no puedo creer que Shakespeare, al escribir su tragedia, pensara todo lo que Tieck y Schlegel pensaron al leerla: ven en ella y en sus sorprendentes extrañezas toda la vida humana con sus incomprensibles misterios... Le he pedido que me leyera *Hamlet* y que, una vez terminada la lectura, me comunicara detalladamente sus pensamientos acerca de este monstruo deforme». La opinión de Zhukovski sobre la crítica coincide con la desarrollada aquí, pero las conclusiones son opuestas. Al escribir su tragedia, Shakespeare, desde luego, no pensaba todo lo que pensaban Tieck y Schlegel al leerla; y, sin embargo, aunque Shakespeare no haya pensado en esto, todo ello, y muchísimo más, está en *Hamlet*: tal es la naturaleza de la consciencia artística, y, al hacer estas afirmaciones, estos autores no sólo daban pruebas de una percepción profunda de la tragedia, sino que demostraban la superioridad de ella. La opinión de Zhukovski sobre Hamlet como un «monstruo», como un «monstruo deforme» es de gran interés para el presente ensayo: es lo mismo, pero valorado distintamente; el ojo ve una cosa: la deformidad, lo absurdo, el embrollo, la contradicción, etc. En ello reside la profunda importancia que para este ensayo tienen las llamadas opiniones «negativas» de Tolstoi, Rümelin, Becque, Zhukovski, Voltaire, Nietzsche y otros (p. 411).

117. James enumera los síntomas de los estados místicos: «I. *Incomunicabilidad.* El mejor criterio para reconocer los estados místicos de la consciencia es la imposibilidad por parte del que los ha vivido de hallar palabras para su descripción, o me-

jor dicho, la ausencia de palabras capaces de expresar de un modo completo la esencia de esta clase de vivencias; para saber algo acerca de ellas, es preciso experimentarlas en uno mismo, pues es imposible vivirlas por relatos ajenos. De lo cual se infiere que los estados místicos corresponden más bien a la esfera emocional que a la intelectual. No se puede explicar la calidad o valor de una sensación a quien no la ha experimentado. Es preciso haber estado enamorado alguna vez para comprender ese sentimiento. Si no tenemos corazón, miraremos al músico o al enamorado como si fuesen débiles mentales o dementes, y muchos místicos consideran que a menudo es así como juzgamos sus vivencias. II. *Intuición.* Aunque los estados místicos pertenezcan a la esfera de las emociones, no obstante para el que las vive representan una forma peculiar de conocimiento. Gracias a ellas, el hombre penetra en las profundidades de la verdad, ocultas a la razón sensata. Son revelaciones, momentos de iluminación interior, infinitamente importantes para el que los haya vivido, cuya vida permanecerá hasta el final en poder de estas revelaciones. III. *Corta duración.* Los estados místicos no poseen una larga duración. IV. *Inactividad de la voluntad.* El místico empieza a sentir su voluntad como paralizada e incluso como en poder de una fuerza superior». V. Ivanov («Por las estrellas»): «La verdadera voluntad emana tan sólo a través del medio transparente de la personal falta de voluntad». F. Nietzsche («Origen de la tragedia») se refiere a la proximidad de Hamlet al estado del hombre dionisíaco, es decir, poseído de algo, como fuera de sí (o que ha aceptado en sí), inmerso en el letargo, muy cercano a la definición de Hamlet como místico; en esta misma obra, véase acerca de que las palabras de la tragedia (en particular de Hamlet) están por debajo del lenguaje de sus escenas, de la acción misma; la música de la acción trágica (su desarrollo, ritmo, disposición de las escenas) ofrece más que las palabras de la tragedia. Nietzsche sentía que el enigma de Hamlet residía en la acción de la tragedia. Esta última peculiaridad emparenta los estados místicos con el sometimiento a la voluntad ajena que encontramos en casos de desdoblamiento de la personalidad, así como con estados proféticos, automáticos (en casos de escritura automática) y con el trance de los *media.* Pero todos estos estados, que se manifiestan de un modo agudo, no dejan ningún recuerdo en sí (*cf.* la placidez de Hamlet después del asesinato de Guildenstern y Rosencratz. — *L. V.*) ni, quizás, huella alguna en la vida interior del hombre, suponiendo en algunos casos solamente un obstáculo, mientras que los estados místicos dejan siempre recuerdo sobre su esencia y un profundo sentimiento de su importancia. Su influencia se extiende a todos los intervalos de tiempo entre su aparición. Sin embargo, resulta difícil establecer un claro límite entre los estados místicos y los automáticos; tropezamos con una serie de transiciones graduales de una forma a otra y con las más variadas combinaciones de las mismas.» Nos sorprende particularmente en este pasaje la comparación que se establece entre estados místicos y automatismo (la palabra de Myers, término psicológico para designar los actos involuntarios del hombre, en relación con el estado místico del alma adquiere un significado peculiar; hemos empleado este término científico, ya que lo hemos considerado el más adecuado para expresar nuestro pensamiento). «Se ha visto una cierta similitud entre Hamlet y Raskólnikov, y, desde luego, esta similitud se revela en muchos aspectos como bien fundada», dice F. D. Batiushkov (*Istoriya russkoi literaturi XIX veka* [Historia de la literatura rusa del siglo XIX], ed. Mir, Moscú, vol. 4, cap. 9). Según el crítico, este paralelismo reside en que ambos personajes no son «hombres de acción». Sin embargo, omite el aspecto místico del automatismo trágico que los une. Me permitiré citar algunos pasajes de la novela de Dostoievski «Crimen y castigo», con el fin de explicar esta idea (hay en ella rasgos que sorprenden por la afinidad interior de los dos escritores)... Raskólnikov quien comete un asesinato en función de una idea (adviertan esta circunstancia), también se halla sometido a este automatismo trágico: «Entró en su habitación como *condenado a muerte.* No pensaba en nada ni en nada podía pensar; *pero sintió de pronto con todo su ser que había perdido la libertad de la razón, de la voluntad, y que de golpe todo había quedado decidido definitivamente*», «...ya no encontraba en sí mismo objeciones conscientes. Pero entonces, dejaba de creer en sí

y obstinada, servilmente buscaba objeciones en otros lados y a tientas, *como si alguien le obligara y le arrastrara a hacerlo. El último día, que llegó inesperadamente y que decidió todo de golpe, influyó en él en una forma casi mecánica: como si alguien le hubiera cogido de la mano y le arrastrara tras de sí, de un modo irresistible, ciego, con una fuerza no natural,* sin objeciones. *Como si un trozo de sus vestidos hubiera quedado enganchado en la rueda de una máquina y ésta empezara a absorberle*». (*Cf.* Hamlet, la catástrofe.) «...Sacó el hacha del todo, la levantó con ambas manos —*apenas tenía noción de sí mismo— y casi sin esfuerzo, casi maquinalmente la dejó caer... Parecía como si no hubiese aplicado su fuerza.*» Hay aquí algunos detalles que sorprenden; me limitaré a citar dos o tres. Después de cometer el asesinato marcha al encuentro de la gente: «Completamente desesperado, marchó a su encuentro: *sea que lo sea.*» (*Cf.* Hamlet: «Sea lo que fuere.» «¿Estaba delirando?», pregunta a un amigo. «Como no. Estaba fuera de sí.» (*Cf.* Hamlet: «Fuera de sí».) Es particularmente asombroso el siguiente pasaje: «Estoy un poco mareado pero no es eso, es que *me siento tan triste, tan triste. Como una mujer...* de verdad». Este párrafo es casi exacto a las palabras que Hamlet dirige a Horacio antes de la catástrofe, en la versión de Polevoi, que era la que Dostoievski conocía y citaba. Las palabras subrayadas (las cita Dmitri Karamázov haciendo referencia a Hamlet) coinciden por completo. Sorprendente similitud de palabras y estados de ánimo. En general Raskólnikov, quien no distingue la realidad del sueño y del delirio, quien confunde lo místico con lo real, se asemeja en muchos aspectos a Hamlet. Una luz que no es de este mundo ilumina la novela y *Hamlet*: «*Parece como si todo ocurriera en el otro mundo...* y así desde hace tiempo. *Y todo lo que pasa alrededor parece suceder en otro mundo*». *Cf.* en *El idiota*: «Todo esto no es natural, pero aquí nada es natural» (parte III). *Cf.* la asombrosa observación de Aijenvald acerca de la traición de Hamlet respecto a la naturaleza; si continuamos el razonamiento y lo extendemos del personaje a la tragedia, el resultado será lo que estamos diciendo. No en vano V. Guippius dice de Dostoievski y de Shakespeare: «...en ambos habita el espíritu bíblico», «hay algo que no es de este mundo en la obra de los dos escritores» (p. 412).

118. «...*en su trágico automatismo...*» — La idea de Vigotski acerca del mecanismo de la tragedia que, una vez puesto en marcha, avanza inexorablemente, coincide casi textualmente con la concepción del teatro de Shakespeare expuesta en el libro del conocido crítico polaco contemporáneo Jan Kott *Shakespeare nuestro contemporáneo* (acerca de la concepción de Jan Kott, puede leerse en el artículo: A. West, Algunos usos corrientes de «shakespeariano», en *Shakespeare en un mundo cambiante* *). Al comparar el teatro de Shakespeare con el de Beckett, Jan Kott señala el papel que desempeña el mecanismo que actúa ciegamente en el primero. A diferencia de Vigotski, considera, sin embargo, que el hombre mismo ha creado este mecanismo: «Ésa es quizá la razón de que lo grotesco emplee tan a menudo la imagen de un mecanismo que no puede ser detenido una vez que ha sido puesto en movimiento. Varios tipos de mecanismos hostiles e impersonales remplazan a Dios, la naturaleza y la historia de la tragedia antigua. Esta noción de un mecanismo absurdo es el último concepto metafísico que todavía sobrevive en el grotesco contemporáneo. Pero el mecanismo en cuestión no tiene una relación de trascendencia con el hombre, y menos aún con la especie humana. Es una emboscada que el hombre se ha preparado a sí mismo y en la cual ha caído» (A. West, *op. cit.*, p. 260.)** (p. 413).

119. A menudo se omite esta escena, debido a la incapacidad para resolverla: no entra dentro de ninguna interpretación, rompe con todas. El Teatro de Arte de Moscú también la omite, y sin embargo se revela como sumamente necesaria para la tragedia (p. 422).

* Véase nota en la p. 637. (*N. del T.*)

** Hemos preferido, respetando el texto del comentario ruso, incluir la cita de Jan Kott según el artículo de Alick West y no directamente por la versión española del libro de Kott. (*N. del T.*)

120. El prof. W. Crezenach (según K. R.) estudia el problema de la incomprensibilidad y falta de motivación de esta réplica: «Hamlet dice a su madre que no se mueva y le escuche, y únicamente sobre la base de esta petición surge en ella la sospecha de que quiere matarla. Al menos de las palabras del poeta no se deduce claramente la relación entre ambas cosas. El actor se ve obligado a completar con el tono de la voz y con gestos lo que aquí no está dicho». Aunque Tieck (y K. R.) pretenden arreglar esta *falta de motivación,* considerándola un simple error, una omisión en las acotaciones, ésta sin embargo está llena de profundo significado; véase al respecto el texto del ensayo (p. 423).

121. «...*del padre-madre-hijo*...» — La relación entre Hamlet y su padre y su madre ha sido objeto de detallados análisis en los estudios psicoanalíticos, cuyas conclusiones, sin embargo, adolecen de una considerable dosis de artificiosidad (circunstancia que señalan numerosos especialistas de Shakespeare en Occidente, véase: E. Jones, *Hamlet and Oedipus,* New York, 1949; A. Wormhoudt, *Hamlet's Mouse Trap,* New York, 1956) p. 424).

122. Esta escena recuerda mucho la escena en el mirador entre el príncipe Mishkin y Aglaia (ella tiene la sensación de que él pretende palparle la cara: tal es su mirada) en la novela *El idiota* (p. 428).

123. Este estribillo lo componen palabras que carecen de un sentido determinado (según K. R., vol. III) (p. 431).

124. Hay aquí algo de Svidrigáilov, de Karamázov, o mejor, de Stavroguin, cínico hasta el dolor (o causa del dolor). *Cf.*: Hamlet *no* está en escena (véase el texto); S. N. Bulgákov («Russkaia tragediya» [«La tragedia rusa»], *Russkaia misl,* libro IV, 1914) opina sobre Stavroguin, sobre el carácter místico de su figura: «Stavroguin... es el protagonista de esta tragedia... y al mismo tiempo está ausente de una manera terrible, siniestra, infernal... No está Stavroguin y de hecho, tampoco existe ella (La Coja) como personaje, como individualidad...» Estas místicas caídas en el más allá se reflejan en la novela a través de vacíos, de terribles *no.* Lo mismo sucede con Hamlet. Véase al respecto más adelante. Sorprendente fórmula utiliza V. Ivanov: *fio ergo non sum;* Hamlet constantemente *fio* y *no* está. Véase en este mismo autor sus opiniones sobre la esencia de la tragedia, sobre sus objetivos: la revelación «de un cierto destino divino que cumple sus sentencias con fuerza irreversible. Esta ley divina es la verdadera protagonista de la tragedia; ella se presenta en su significado de providencia en las vidas de los hombres, haciendo en la tierra su terrible juicio y ejecutando sus sentencias. Por eso el contenido de la tragedia lo constituyen las leyes internas de la vida humana que se realizan y se manifiestan de un modo evidente cuando se intenta infringirlas o desviarlas de su órbita. De aquí el carácter elevado y a la vez temible de la tragedia: una especie de condenación suprema de sus héroes y la verdad de esta condenación», etc. S. Bulgákov muestra la «regularidad trágica», el «lado de misterio» de la tragedia, su «ley sobrehumana» y se aproxima más en la definición de su esencia religiosa y estétita que Viach. Ivanov (*Surcos y linderos*) reduce la tragedia a la revelación de la diada y declara el arte trágico arte humano por esencia. De aquí la impresión que produce la tragedia: no es la *catarsis* pagana, terapéutico-religiosa, no es purificación, sino el «temor de la tragedia», el «temor a Dios».

Hamlet se censura a sí mismo: conversación con Ofelia. *Cf.* en *Los endemoniados* Nikolai Stavroguin: «Yo sé que debería matarme, desaparecer de la faz de la tierra, como un repugnante insecto...». Dmitri Karamázov: «De todos, yo soy el más repugnante canalla». La «otra existencia de Hamlet»: *cf.* Iván Fiódorovich: «...como si durmiera despierto... ando, hablo, veo, pero estoy dormido». Dmitri Karamázov sobre el asesinato de Grigori (*cf.* Hamlet sobre Polonio): «*Topé con el viejo, no había nada que hacer, ahora púdrete*». Según K. Fischer, casi todos los críticos están de acuerdo en considerar esta escena, el asesinato de Polonio, como una prueba del modo de actuar de Hamlet, inútil, irreflexivo, no planeado. En efecto, muestra que la motivación de la fábula se halla fuera de escena, entre bastidores, que la acción se desarrolla allí. Y la muerte de Polonio representa el momento crucial de la tragedia. En

cuanto a la relación «seminal» con el más allá, *cf.* las palabras de Zosima: «Muchas son las cosas que están en la tierra ocultas de nosotros, pero a cambio nos es dada la sensación misteriosa, recóndita de nuestros vínculos vivos con el otro mundo... y las raíces de nuestros pensamientos y de nuestros sentimientos no se hallan aquí, sino en otros mundos... Dios ha tomado *semillas* de otros mundos, las ha sembrado en esta tierra y ha cultivado su *jardín,* brotando todo lo que podía brotar; pero lo cultivado vive únicamente gracias al sentimiento de contacto con los otros mundos misteriosos». La relación mística con el padre constituye el tema de *Los hermanos Karamázov.* El defensor, con el fin de demostrar la inocencia de Dmitri Karamázov, dice que no se trata de un *parri*cidio, ya que Fiódor Pávlovich no es un padre: «Oh, existe desde luego, un significado, una interpretación diferente de la palabra 'padre', que exige que mi padre, aunque sea un monstruo, aunque sea un malvado con sus hijos, siga siendo mi padre, puesto que él me engendró. Pero éste es ya un significado, por así decirlo, místico». Dostoievski ha basado su novela precisamente en este segundo significado, *diferente, místico,* de la palabra padre (p. 431).

125. *Cf.* Brandes: el doctor Fr. Rubinstein «ve un presagio de la muerte de Hamlet y Laertes en el hecho de que la víspera de su muerte ambos saltaran a la tumba» (K. R., vol. III) (p. 431).

126. K. R.: «Shakespeare no nos explica cómo Hamlet se entera de que lo van a enviar a Inglaterra». Miles y Dehring «corrigen» y «explican» esto mediante una conversación escuchada, por omisión de versos, etc. (p. 433).

127. Coleridge: «Es prácticamente la única obra de Shakespeare en la cual una simple casualidad desempeña una parte esencial en el nudo». Dice que ha sido «acomodada al carácter de Hamlet», mientras que Miles lo niega, afirmando que fue el propio Hamlet quien preparó su captura por los piratas y que no se trata de una casualidad. No ha sido descubierto su significado (p. 433).

128. Dostoievski en *El idiota*: el príncipe Mishkin ofrece a Aglaia un tema para un cuadro: «dibujar el rostro de un condenado un momento antes de que caiga la guillotina, cuando todavía está en el patíbulo, antes de apoyarse en esa tabla. ¡Cómo describir eso! Siento un deseo terrible de que alguien lo pinte». Del relato se deduce que lo que atrae al príncipe es ese estado insólito en que el hombre se encuentra *aquí y allí*: «Imagínese, todavía se discute que la cabeza, cuando va está cortada, sabe, quizá, durante un segundo que está cortada... ¡Qué idea, eh! ¿Y si son cinco segundos?... es el último peldaño, el reo pone el pie en él: la cabeza, el rostro pálido como el papel, el sacerdote le tiende la cruz, el reo acerca ávido sus labios azules y mira; *lo sabe todo*». Este *último peldaño, la cabeza ya cortada,* el estado de encontrarse *aquí y allí*: Hamlet durante la catástrofe *Let be!* «Creo —dice Mishkin— que si, por ejemplo, nos sobreviniera de golpe la muerte, se nos cayera encima la casa, sentiríamos un deseo terrible de sentarnos, cerrar los ojos y esperar: *sea que lo sea*». *Cf.* Raskólnikov, citado anteriormente. Los ataques de epilepsia, cuando al gritar «se siente la sensación de que grita otro ser que está dentro de este hombre» —*cf.* Hamlet. Los extraordinarios presentimientos en *El idiota* lo emparentan con Hamlet (la misma relación con la fábula: pero aquí la falta de voluntad es absoluta, mata *otro;* en general, incluso en la estructura misma de la novela hay algo trágico, muy semejante a Hamlet); así, por ejemplo, presiente inmediatamente la catástrofe: «Rogozhin la va a matar». Son altamente sorprendentes las coincidencias de la tragedia con el Evangelio. Para un hombre que siente místicamente el arte y estéticamente lo místico, se trata —a pesar de las enormes diferencias y de hallarse en planos distintos— de *libros,* yo diría, *de un mismo estado de ánimo.* Hay entre ellos puntos de contacto, incluso un aspecto común: el *estado de ánimo* que impregna las dos obras; se trata en ambos casos de categorías estético-místicas. Desde el ángulo que estudiamos «Hamlet», se puede captar su afinidad con los Evangelios y la Biblia. La percepción estético-artística del «otro mundo» (la cual, junto a la filosófica, moral, religiosa existe, desde luego, en la Biblia) une a ambos libros: como si hilos invisibles se extendieran entre estos libros *desde allí.* Si se ha comparado a Hamlet con Alemania (Gervinus, Freiligrath), es preciso modificar aquí esta imagen, lo mismo

que se han modificado los reflejos de Hamlet en la literatura, a pesar de todo el riesgo que comporta semejante especulación verbal; la comparación de Hamlet con Alemania refleja ante todo una determinada visión de Hamlet; nuestra visión de la tragedia hallará ese mismo reflejo en la comparación de Hamlet con el judaísmo, protagonista de la tragedia divina, la Biblia. Y es curioso señalar en relación con esto, que la muerte de Hamlet suscita en E. Montegue una asombrosa comparación: «...como morían los judíos, cuando a sus oídos llegaba el sonido del misterioso nombre Adonaí». V. Guippius dice: «Shakespeare es como la Biblia. Siempre ha habido en la actitud hacia él algo religioso, incluso en aquellos que no buscaban en él una sabiduría directa... Shakespeare es precisamente como la Biblia: es el caos de la consciencia religiosa que deviene cosmos... Y permanece como la Biblia. Como un fenómeno a la vez artístico y religioso, interior. Adán y Eva, Caín y Abel, Noé, Abraham, José, Moisés, no sólo son figuras religiosas, sino que son también figuras artísticas de sorprendente fuerza y concisión. Lo mismo sucede en Shakespeare: Romeo y Julieta, Hamlet, Macbeth, Lear, Otelo, Ofelia, Cordelia, Desdémona, las cuales no sólo son figuras artísticas de excepcional relieve y precisión, sino que representan además interiormente, en su esencia, fenómenos de la vida religiosa... Supo oír el rumor del abismo, como pocos supieron hacerlo, y por eso es como la Biblia... Si prestamos atención al lenguaje de sus imágenes, veremos que Shakespeare es precisamente religioso. No en el sentido de una visión precisa del mundo o de una determinada creencia. Sino espontáneamente religioso. Digamos místico». Es éste un tema especial, inagotable; es un tema que nos debe mostrar cuál es la religión de Shakespeare, la *religión* de la tragedia, y aclarar que la Biblia y Shakespeare son antitéticos. Son dos religiones completamente distintas: Shakespeare *no* es como la Biblia. Pero sí poseen efectivamente un lado común que queda en esta cita bien esbozado. Sin entrar en el tema en sí, nos limitaremos a señalar algunas coincidencias particularmente sorprendentes. Sobre la disposición e incertidumbre del momento: «Cuando a ese día o a esa hora, nadie la conoce, ni los ángeles del cielo, ni el Hijo, sino sólo el Padre. Estad alerta, velad, porque no sabéis cuándo será el tiempo... Velad pues, vosotros, porque no sabéis cuándo vendrá el amo de la casa, si por la tarde, si a medianoche, o al canto del gallo, o la madrugada, no sea que, viniendo de repente, os encuentre dormidos. Lo que a vosotros digo, a todos lo digo: Velad». San Marcos, 13, vers. 32-37; San Lucas, 12, vers. 40: «Estad, pues, prontos» —la lucha de Hamlet («¿Y si respondo que no?»; después acepta), compárese con San Mateo, 26, vers. 37-47: no saber lo que le espera; «si es posible, pase de mí este cáliz»; la angustia que le embarga: «Triste está mi alma hasta la muerte» y «si esto no puede pasar sin que yo lo beba, hágase tu voluntad». Y del mismo modo que Hamlet saluda a Laertes, Cristo recibe a Judas: «Amigo, ¿a qué vienes?» (*ibid.*, vers. 50). «¿No se venden cinco pájaros por dos ases? Y, sin embargo, ni uno de ellos está en olvido ante Dios. Aun hasta los cabellos de vuestra cabeza están contados todos. No temáis; vosotros valéis más que muchos pájaros» (San Lucas, 12, vers. 6-7). Y lo más importante, la actitud hacia el mundo: «Yo ya no estoy en el mundo; pero ellos están en el mundo» (San Juan, 17, vers. 11); aquí todo Hamlet; vers. 12: «Mientras yo estaba con ellos...». Y cobran un significado especial las palabras del Evangelio «... yo no soy del mundo» (vers. 14), «Ellos no son del mundo, como no soy del mundo yo» (vers. 16). 18, vers. 36: «Mi reino no es de este mundo... pero mi reino no es de aquí». Y los dos libros dicen más de lo que un hombre puede abarcar («no podéis abarcar todo...»). «...podría deciros... ¡Lo demás es silencio!» Y los dos libros se sumergen en lo inenarrable, en el silencio. Pero es un tema profundo, cósmico, terrible como el abismo, inagotable, y no podemos entrar en él (p. 440).

129. Kuno Fischer y Coleridge se detienen ambos en este aspecto místico e inexplicable de Hamlet —sus presentimientos—, pero ninguno de los dos lo relaciona interiormente con la visión general del personaje. K. Fischer dice que Hamlet es inconcebible sin una Sibila innata. Y, sin embargo, en estos presentimientos está todo. (p. 440).

130. «*...disposición...*» — En términos generales, la concepción de la personali-

dad de Hamlet expuesta en este primer trabajo de Vigotski (pero no repetida en la *Psicología del arte*) se aproxima mucho a la formulación de Pasternak: «Desde el momento en que aparece el Espectro, Hamlet renuncia a sí mismo para 'hacer la voluntad del que le ha enviado'» (B. L. Pasternak, «Zametki k perevodam shakespearovskij traguedii». — *Literaturnaia Moskva* [Notas a las traducciones de las tragedias de Shakespeare. — Moscú literario], 1956, p. 797). Ideas análogas aparecen no sólo en la prosa, sino también en la poesía de B. L. Pasternak:

«Hamlet

Cesa el rumor. Salgo a escena.
Apoyado en el quicio de la puerta,
Capto en los lejanos ecos
Lo que sucederá en mi tiempo.

Me apunta la penumbra de la noche
De miles de gemelos sobre mi eje.
Si es posible, Padre mío,
Pasa de mí este cáliz.

Me gusta tu obstinada idea
Y estoy dispuesto a interpretar este papel,
Pero ahora se desarrolla otro drama,
Y esta vez, líbrame.

Pero ha sido meditado el orden de los actos
Y el final del camino no se puede eludir.
Estoy solo, todo se hunde en el fariseismo,
No es lo mismo vivir la vida que cruzar un campo».* (p. 440).

131. «El tema principal en tres figuras.» — K. Fischer: los hijos vengadores de sus padres: Hamlet, Laertes, Fortinbrás. Añadiremos: Ofelia, pues la cuestión no consiste en la venganza, sino en el origen de la tragedia del nacimiento, en la relación con el padre (p. 442).

132. Levaice (Louis Levaice, *Zhenskiye tipi Shakespeare'a* [Los tipos femeninos en Shakespeare], San Petersburgo, 1898, n. 98): «Habla poco, y parece como si sus pocas palabras, antes que revelar, ocultaran el estado de su corazón». El carácter reservado de Ofelia, el sigilo en que guarda sus sentimientos, y su *silencio,* son profundamente significativos. Su figura se nos presenta como si estuviera narrada, no pintada, como si no hubiese aparecido aún. En el breve relato *Ofelia,* Apollon Grigóriev, quien interpreta este personaje en forma muy similar a Goethe, como una muchacha sencilla, ingenua, de pocas luces, habla, sin embargo, de otra cosa: logra captar lo no realizado del personaje, que parece no moverse en escena, como si hubiera sido sustraído de la ley general de gravitación; carece de materialidad escénica; en su pasividad metafísica y pura, en su falta de voluntad hay algo de la Sombra, por lo cual se le puede considerar como una marioneta. Es un ser distinto, y manifiesta una falta de voluntad que no es de este mundo. De aquí, que si se la interpreta en un sentido realista, el resultado sea una muchacha obediente, ingenua, sensualmente hermosa, pero de pocas luces (Goethe). De hecho, se trata del único personaje de la literatura absolutamente sin encarnar, como si estuviera tejido de rayos inmateriales, como si fuera tan sólo un soplo magnético del alma. Esta suprema falta de obediencia de Ofelia ha quedado plasmada en su inferior obediencia real con extraordinario vigor; no existe como personaje, como objeto de caracterización poética; *está ausente en la obra;* es una imagen de pura música trágica (p. 443).

* Proverbio ruso. (*N. del T.*) (p. 544).

133. Goethe (*Wilhelm Meister*): «Estas extrañezas y esta aparente incongruencia encierran un profundo sentido». Sin embargo, tras la «descomposición» de la locura de Ofelia que realiza Goethe, el personaje pierde toda profundidad: «una buena niña... excitación sensual...», etc. Y sin embargo, su locura representa la profundidad última de la tragedia (p. 445).

134. K. R.: «En el curso de toda la tragedia en su forma actual, no se explica si la reina participó en el crimen de Claudio» (vol. II) (p. 450).

135. *Cf.* Börne, sobre Hamlet: «Como un caballo ciego, gira la rueda del destino, cae en ella y perece». Apollon Grigóriev («*Hamlet* en un teatro de provincias»): «Hay en su (de Hamlet) naturaleza enfermiza, soñadora, una triste consciencia de la inutilidad de la lucha, hay obediencia a la voluntad eterna del destino, contenida en él mismo, en su debilidad... (*NB.* Es ésta una interpretación nueva de la debilidad de Hamlet)... impotente, enfermo, aceptando la voluntad del destino...», «pero ya no caben dudas..., tiene que actuar, y suelta una carcajada, una maldición infernal, cayendo de nuevo bajo el peso de la impotencia; y aplaza de nuevo la ejecución para más adelante... Hay en su consciencia un asesinato inútil; pero no se arrepiente, ve en ello la voluntad del destino en los demás y en sí mismo, ve la voluntad del destino en todo lo que ama, en su madre, a la que intenta convencer de que no se mancille con el roce del rey, y a cuya pregunta '¿Qué debo hacer?', contesta con terrible tristeza 'Nada por supuesto' (*NB.* Aquí está Hamlet entero), pues no cree en absoluto en la posibilidad de que ella se regenere. Sumiso ante el destino, marcha a Inglaterra... Hamlet vuelve obediente ante el destino con inquebrantable fe en que 'si es ésta la hora, no está por venir'. En silencio, sereno, majestuoso, marcha Hamlet hacia la muerte y la venganza, y 'la muerte celebra una horrible victoria'; pero Hamlet cae tras cumplir su designio, cae en el momento en que debe caer, pues ni él ni Ofelia podían vivir: por encima de ellos estaba la voluntad del destino...» Es ésta una interpretación profunda del destino en la tragedia y de la falta de voluntad en Hamlet (p. 452).

136. *Cf.* en Fischer: Osric es Polonio de joven; la actitud de Hamlet hacia ambos: la escena de la «nube-ballena» con Polonio, y la «del sombrero» con Osric. (p. 453).

137. *Cf.* Goethe (*Wilhelm Meister*): «Lo que representan estos dos hombres, lo que hacen, no puede ser representado por un hombre», etc. Wilde: «Desde el punto de vista artístico, no conozco en toda la literatura dramática mundial otro procedimiento tan incomparable, tan sorprendente como el que utiliza Shakespeare para pintar a Guildenstern y Rosencratz». La muerte de ambos cortesanos «choca» a los críticos. K. R. lo explica por la «brutalidad de las costumbres de la época» (falsificación, asesinato: Hamlet). Steevens habla de la negligencia de la justicia poética de Shakespeare «ante la verdad imparcial»; los críticos condenan el acto de Hamlet, sin tener en cuenta el profundo significado que posee en la tragedia (p. 453).

138. Es muy importante señalar que el rey habla (empieza a hablar, para ser más exactos) con Laertes acerca del asesinato de Hamlet antes de recibir la carta de éste, es decir, prepara un nuevo plan antes de enterarse del fracaso del primero (el asesinato de Hamlet en Inglaterra); puede incluirse esto entre las contradicciones de la obra, pero de hecho se trata de algo profundamente distinto (p. 458).

139. Según Dieterich, Hamlet debería no castigar al asesino, sino restablecer a Fortinbrás en los dominios que le arrebató a su padre el viejo Hamlet (según K. R., vol. II) (p. 461).

140. En la obra que se representa (escena dentro de la escena) no se explica por qué la reina, que jura y promete no volver a casarse, rompe posteriormente sus promesas, cosa que el rey presiente como inevitable. La obra no llega hasta ese punto. Se interrumpe antes. Nos enteramos de ello por la pantomima *que determina todos los papeles.* Respecto al «simbolismo escénico»: rótulo en el teatro «El Globo» (1598) de Shakespeare: «El mundo entero es un teatro». Erasmo: «¿Qué es de hecho la vida humana, sino una continua representación, en la cual todos andan con las máscaras puestas interpretando cada uno su papel, hasta que el director se lo lleva

de escena?» *Cf.* Shakespeare, Oscar Wilde, N. Ievreinov: «El teatro para sí», problema del teatro en la vida, es decir, la vida como teatro; «cada minuto es teatro», «la puesta en escena de la vida», etc. (p. 466).

141. *NB.* Sokolovski: «La última escena del drama se basa en una colisión de casualidades, unidas de modo tan inesperado y repentino que los antiguos comentaristan llegaban incluso a reprochar seriamente a Shakespeare la forma poco afortunada en que terminaba el drama... Era preciso idear la intervención de una fuerza externa... *Este golpe resultaba puramente casual y recordaba, en manos de Hamlet, a esas armas afiladas que se da a veces a los niños, manipulando al mismo tiempo el mango...*» (*subrayado por L. V.*). En ello reside el significado de la estocada *a través* de Hamlet. Hamlet mata al rey. Con ello no sólo venga a su padre, sino también a su madre y a sí mismo (Börne). La catástrofe no se reduce a este golpe, sino el final de todo desarrollo de la acción. Werder ve asimismo en esta última escena *la intervención de otra fuerza* (la Justicia Suprema); Malone «*no comprende el drama*» (según Sokolovski). Johnson reprocha a Shakespeare el hecho de que el asesinato del rey suceda no de acuerdo con un plan meditado, sino como casualidad inesperada (Sokolovski). D'Alfonso (*La personalita di Amleto,* citado por E. Ferri): «...y de este modo el rey no muere como consecuencia de un plan meditado de Hamlet (por él, quizás, no hubiera sido asesinado jamás), sino como consecuencia de sucesos, independientes de la voluntad de Hamlet.»

NB. E. Ferri incurre en una serie de errores: 1) «Hamlet en su carta a Ofelia habla de su estado enfermizo». *Ubi?* 2) «El plan ingeniosamente preparado de la representación teatral con el fin de resolver el célebre '¿Ser o no ser?'» *Sic.* Por cierto que no es el único que entiende estas palabras como *matar o no matar.*

Más sobre las opiniones de Tolstoi y V. Soloviov. La crítica de L. Tolstoi posee un gran valor negativo. Obliga a revisar la teoría sobre el carácter en la tragedia de Shakespeare y... guardarlo en los archivos. En efecto, ¿no es hora ya de renunciar a esa interpretación simplificada de las tragedias de Shakespeare como «tragedias de carácter»? ¿No es acaso evidente que casi ninguna tragedia cabe en semejante concepto? Este ensayo coincide con la opinión de Tolstoi y se apoya en ella en la negación de *Hamlet* como «tragedia de carácter». «Pero en ninguno de los personajes en Shakespeare se ha reflejado hasta tal punto, no diré su incapacidad, pero sí su absoluta indiferencia respecto a los rasgos característicos de sus héroes, como en Hamlet... no existe consonancia entre sus palabras y sus actos...» V. Soloviov: «...todo lo que sucede en el mundo y en particular en la vida del hombre depende, aparte de las causas evidentes que concurren en el caso, de otra causalidad, más profunda y universal, pero menos clara. Si las relaciones vitales de todo lo existente fueran tan sencillas como dos por dos son cuatro, se excluiría todo lo fantástico... El concepto de la vida como algo simple, razonable y transparente contradice ante todo a la realidad, *no es real.* Sería, por ejemplo, una prueba de pésimo realismo afirmar que bajo la superficie visible de la tierra por la que andamos no hay más que vacío. Cualquier terremoto (tragedia. *L. V.*) o erupción volcánica que probaran que bajo la superficie terrenal visible se ocultan fuerzas en acción, y, por consiguiente, reales, acabaría con semejante realismo... También en la vida del hombre existen estas estratificaciones naturales y profundidades... A veces, la profundidad mística de la vida se aproxima a la superficie cotidiana...», etc. Pero el propio V. Soloviov no supo ver esas fuerzas «subterráneas» en *Hamlet.* Consideraba a esta obra como una tragedia de carácter, y no veía en ella ese «drama sintético» de destino y carácter al que él mismo se refiere, aunque señale: «Al igual que algunas tragedias griegas, *Hamlet* de Shakespeare no sólo termina, sino que empieza por la catástrofe.» Son muchos los que han señalado elementos de la tragedia griega, de la tragedia del destino en *Hamlet: cf.* «la casualidad, el curso de los acontecimientos», etc. Todos los críticos que hablan del carácter de Hamlet (por ejemplo, la suerte de los demás personajes, de Claudio, es consecuencia del *destino,* del curso de los sucesos; alguien ampara a Hamlet, los planes de Claudio fracasan, a pesar de que éste posee un carácter decidido y audaz), que aceptan la fatalidad de los sucesos, la «casualidad»,

cuyo significado destruye toda la filosofía de la tragedia de carácter (y sin embargo, no se puede eliminar la «casualidad» de la tragedia de Shakespeare), tienen que reconocer estos elementos. Lo mismo que en el caso de Tolstoi, esto posee para nosotros un valor exclusivamente negativo. A. Mezières dice respecto a la «involuntariedad» de la catástrofe: «Hamlet se venga como puede, sin llegar a una acción decidida. Deseaba que los sucesos llegaran a su desenlace por sí mismos, sin su participación, y así efectivamente sucede. Se abandona a su propia suerte, dejando que el destino resuelva la cuestión, y el destino la resuelve. En efecto, en la última escena, todo nos causa asombro, todo resulta inesperado, desde el principio hasta el final...» (p. 467).

142. K. Fischer: «Ya tocado de muerte, cumple su venganza.» No se resalta suficientemente esta sorprendente circunstancia (p. 469).

143. *Occurrents,* según la explicación de Steevens: incidencias, accidentes, sucesos. Interpreta *lettsom*: «'Transmítele eso (la voz agonizante) y todos los grandes y pequeños sucesos que han llevado a ello'. *Solicited* proviene del verbo latino 'agitar', *y de aquí excitar* (*subrayado por L. V.*), incitar.» ¡Profundo y admirable significado de las palabras! (p. 470).

144. Goethe distinguía dos aspectos en la obra: «la relación interna de personajes y sucesos» y «las relaciones externas de los personajes, sus desplazamientos... la conexión entre toda clase de casualidades». Goethe no alcanzó a comprender la segunda parte de la fábula (que *casi* coincide con nuestra división en dos intrigas); la modificaba, alterando con ello el significado de la obra: «Todo esto son circunstancias y casualidades que, quizás, tengan cabida en una novela y que pueden ser incluidas entre sus defectos, pero que dañan a la integridad del drama, en el cual el protagonista actúa ya de por sí sin un plan definido (p. 471).

145. V. Soloviov (V. Soloviov, *Zhiznennaia drama Platona. — Sobraniye sochininenii* [El drama vital de Platon. — Obras completas], San Petersburgo, Prosvescneniye, 1897, vol. 9) compara *Hamlet* con la *Orestiada* —la tragedia de carácter con la tragedia de destino— y habla del drama sintético: la necesidad externa y la profunda individualidad que él no conoce en poesía, pero que ve en el drama vital de Platón. Pero este «drama sintético» aparece en Hamlet. K. Fischer lo considera «la más ejemplar tragedia de carácter. La fábula ha sido modificada y tratada de tal modo que el curso de los acontecimientos se desarrolla a través de personajes, acciones, y parlamentos puramente característicos.» De forma más simple e inmediata, estéticamente más verdadera, ha sabido captar Tolstoi (al hablar de Shakespeare y el drama) la ausencia de carácter en Hamlet. Su opinión es profundamente cierta en este aspecto y de gran valor para este ensayo por su polaridad: son dos polos opuestos, pero se determinan uno al otro, se encuentran en un mismo eje. Al referirse a la falta de carácter en Hamlet, Tolstoi explica que Shakespeare ha convertido al héroe de la leyenda en su «fonógrafo», obligándole a expresar sus pensamientos (los sonetos): «En la leyenda, la personalidad de Hamlet no ofrece dudas... *Pero Shakespeare... destruye todo lo que constituye el carácter* de Hamlet y de la leyenda. *En el transcurso del drama, Hamlet no hace lo que desea, sino lo que el autor necesita* (no el autor, sino la tragedia, aquí está la diferencia; en el primer caso, resulta antiestético, en el segundo, es el supremo arte). No hay posibilidad de hallar explicación alguna a los actos y palabras de Hamlet, y por esta razón, *tampoco existe posibilidad de atribuirle un carácter* (*subrayado por L. V.*)... Shakespeare no ha sabido ni ha querido (¡esto es lo fundamental! *L. V.*) conferir carácter alguno a Hamlet...» Goethe: «Aunque en la obra nada se aparta del plan trazado de antemano, el protagonista no sigue ningún plan determinado... La obra posee un plan determinado, y jamás ha existido un plan más grande ideado por un poeta.» Esta sorprendente fórmula —el plan de la obra, no del protagonista— encierra todo. V. Soloviov dice sobre lo místico en el arte: «...apariciones convincentes, palpables y, por así decirlo, articuladas, de lo sobrenatural... no hay. Todo está como envuelto en una niebla imperceptiblemente oscilante que se manifiesta en todo, pero que no se distingue en nada... Lo que proviene de 'allí' puede compararse a un hilo entretejido imperceptiblemente en la trama de la vida, que no escapa a una mirada atenta en el burdo dibujo de la

causalidad exterior, con la cual este fino hilo se funde siempre o casi siempre para la mirada distraída.» Dos conclusiones pueden sacarse de aquí a efectos de la encarnación artística de lo místico: no debe llover del cielo, sino que debe entrar en la trama de la obra; es preciso reproducirlo de una manera vaga e imperceptible (vol. 2, pp. 174-175). Hallamos lo mismo en el vol. 9, en el prólogo al *Vampiro*: sobre la mística profundidad de la vida («lo subterráneo»), sobre la otra relación, fatídica, de fenómenos y sucesos. Esto se ajusta perfectamente a *Hamlet*. *Cf.* en Dostoievski el entrelazamiento del hilo místico (*El idiota, Los hermanos Karamazov,* etc.) —sospechas, presentimientos, inquietud, presagios, coincidencias, sueños, delirios—, el hilo místico de la fábula. En *El idiota*: «Nos damos cuenta de que nos tenemos que limitar a una simple exposición de los hechos, en lo posible sin explicaciones particulares, y ello por una razón muy sencilla: porque en muchos casos nosotros mismos hallamos dificultades para explicar lo sucedido.»

K. Fischer habla de «la faceta pesimista que allí domina... y que a modo de idea contemplativa se eleva sobre la obra entera, semejante al coro en los antiguos» (¿el «segundo significado»?). Pero en Hamlet este rasgo se manifiesta (se funde) en él solo, en su carácter. Dice K. Fischer acerca de la tragedia: «Al parecer, domina aquí una fuerza oscura y enigmática, ante la cual se apodera de nosotros el mismo temor que experimenta Hamlet al aparecer el espectro.» Habla de esta fuerza con las palabras que Hamlet dirige a la Sombra, es decir, la reconoce como *del más allá* (recordemos las palabras de Hamlet: *beyond,* etc.); ¿no contradice esto a toda su interpretación de la obra, según la cual todas las causas se encuentran *aquí*? ¿De dónde proviene esa oscura y enigmática fuerza, a la que se refieren en semejantes términos en la más ejemplar tragedia de carácter? *Hamlet* es una tragedia mística: Expresa algo que en definitiva sienten todos y que queda en su interpretación como un sedimento sin disolver, un coágulo, una parte de la tragedia (p. 147).

146. «*...la tragedia más mística...*» —Un intento de interpretación mística de la tragedia, unida a la teoría de los arquetipos, puede hallarse en el estudio de Ornstein, en el cual se reconoce al mismo tiempo el reflejo de la «sociedad enferma»: R. Ornstein, The Mystery of Hamlet. Notes toward an archetypal solution. — *Hamlet enter critic,* ed. by C. Sacks and E. Whan, New York, 1960, pp. 108-199 (p. 474).

147. «*...el carácter religioso de la tragedia...*» —La crítica de los trabajos recientes en los que se ofrece una interpretación de *Hamlet* como pieza religiosa puede hallarse en el artículo: A. A. Anikst, «Sovremennoie Shakespeare'ovedeniye na Zapade». —Sb. *Sobremennoie iskusstvoznaniye za rubezhom* [Los modernos estudios shakespearianos en Occidente. — En: La teoría moderna del arte en el extranjero], Moscú, 1964, pp. 183-184. Además de los trabajos citados en el artículo de Anikst, *cf.* los siguientes libros basados en la comparación de *Hamlet* (interpretado como drama religioso) con la tragedia griega: P. Alexander, *Hamlet. Father and son,* Oxford, 1955; H. D. Kitte, *Form and meaning in drama,* London, 1960 (ideas similares a las de este último libro, en el cual el desarrollo de la acción en *Hamlet* se interpreta como una realización sucesiva del mal, pueden hallarse en el folleto: L. Kirschbaum, *Two lectures on Shakespeare. In defence of Guildenstern and Rosenkratz,* Oxford, 1961) (p. 475).

148. *Cf.* la teoría de la culpa en Schopenhauer: el pecado original. Calderón:

«Pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.»

Esta culpa, la culpa de vivir, la culpa de haber nacido, la sentimos nosotros en *Hamlet,* del mismo modo que Claudio la percibe en el «Asesinato de Gonzago» (p. 476).

149. «*Lo demás es silencio.*» —Respecto al papel que desempeña el «silencio» en *Hamlet,* véase en particular: K. Jaspers, *Über das Tragische, Von der Warheit,* München, 1947, S. 940-949; R. Eppelsheimer, *Tragik und Metamorphose,* München, 1958 (este último libro puede representar interés igualmente a la luz de las teorías

desarrolladas en la *Psicología del arte,* ya que en él el problema de Hamlet se estudia desde el punto de vista de la teoría de la *catarsis*) (p. 477).

150. «...*dice Stavroguin...*» — La comparación de Hamlet con Stavroguin, esboza en el ensayo de Vigotski, se estudia en: G. Wilson Knight, «The Embassy of Death». — *Discussions of Hamlet,* ed. by J. C. Levenson, Boston, 1960, p. 61 (p. 487).

COMENTARIOS

PSICOLOGÍA DEL ARTE

El eminente psicólogo soviético Lev Semiónovich Vigotski 1896-1934) dedicó la primera década de su actividad científica (1915 es la fecha en que escribió la primera versión de su gran estudio sobre *Hamlet*; 1925, la de terminación del presente libro) a los problemas de la crítica literaria y artística, la teoría de la literatura, la estética y la psicología del arte. En la primera etapa de estas ocupaciones, de la cual es representativa la segunda (defintiva) versión (1916) de su monografía sobre *Hamlet* y que se publica por primera en esta edición, intentó elaborar un método de investigación crítica del significado de la obra de arte que se basara exclusivamente en el material que le proporcionaba la obra. Este período estuvo precedido por un intenso trabajo preparatorio de estudio de los textos y de la literatura crítica y filosófica (es significativo que ya en este ensayo, escrito a la edad de veinte años, Vigotski cite en los comentarios, como él dice, algunas «de un número incalculable de notas, entresacadas durante mucho tiempo y en el proceso de lectura ininterrumpida de trabajos sobre Hamlet y de meditaciones sobre el mismo»). Siguieron a este ensayo numerosos artículos de crítica literaria publicados en la prensa periódica en 1915-1922; de estos artículos surgió la idea original del presente libro (*cf.* lo que dice el autor al respecto en el prólogo). Durante este tiempo su interés primitivo por los métodos de crítica puramente «de lector», que recrea la atmósfera general del texto, cede el paso al análisis detallado que se apoya en los descubrimientos de la escuela formalista (con muchos de los principios teóricos de la cual Vigotski no estaba de acuerdo; *cf.* el tercer capítulo del libro). Su interés por la naturaleza simbólica de la imagen poética, reflejado en los primeros ensayos crítico-literarios de Vigotski, le llevó paulatinamente a la elaboración de una teoría, enriquecida tanto

con la aportación de ideas sociológicas generales formuladas en el primer capítulo del libro, como con los métodos de la más moderna psicología (*cf.* en particular el análisis de la teoría de los procesos inconscientes desarrollado en este libro) y fisiología (*cf.* la teoría del «embudo», utilizada en los últimos capítulos del libro para explicar la función del arte). Gradualmente el círculo de los intereses psicológicos de Vigotski se amplía, abarcando los aspectos fundamentales de la psicología. Puede considerarse como la continuación inmediata de las concepciones estéticas del presente libro, su investigación del papel que desempeñan los signos en la dirección de la conducta humana, a la cual el investigador consagra una serie de trabajos teóricos y experimentales que le convirtieron a mediados de los años treinta en el más importante psicólogo soviético. En su libro *Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores* (escrito en 1930-1931, pero que no fue publicado hasta 1960), Vigotski empieza por investigar los residuos de formas antiguas de conducta que el hombre moderno conserva, pero que se hallan insertas en otras formas (superiores) de comportamiento. Este análisis —que el propio autor compara con la investigación de la psicopatología de la vida cotidiana en Freud— se basa en el método que la actual lingüística denomina método de reconstrucción interna. Se segregan del sistema aquellos elementos que dentro del mismo representan una anomalía, pero que pueden explicarse como residuos de un sistema más antiguo. Por ejemplo, en la conducta del hombre moderno que juega un solitario se descubren supervivencias petrificadas de una época en la que echar suertes suponía uno de los medios fundamentales para decidir las cuestiones difíciles (a la luz de los modernos modelos cibernéticos y de las ideas de la teoría de los juegos, este método descrito por Vigotski, que desempeñó un papel fundamental en la vida social y religiosa de las sociedades antiguas, puede considerarse como un medio de introducir el elemento casual en un sistema que funciona de acuerdo con reglas rigurosamente determinadas, lo cual supone la mejor estrategia, si se juega disponiendo de información incompleta). Como ejemplo de otros dos arcaísmos analógicos, Vigotski analiza los procedimientos mnemotécnicos (por ejemplo, hacer un nudo en un pañuelo, costumbre que todavía conserva el hombre moderno, o el contar con los dedos, que se remonta a uno de los logros culturales más antiguos del hombre). En todos estos casos, y en otros semejantes, el hombre que no consigue dominar su conducta de una forma inmediata, recurre a los signos externos, los cuales le ayudan a gobernar sus actos. Vigotski indica que la señalización que constituye la base de estos fenómenos, existe no sólo en el hombre, sino también en los animales, pero lo que caracteriza a la conducta y a la cultura humanas no es la utilización simplemente de signos, sino de signos que sirven para

regir la conducta. Vigotski destaca en particular aquel sistema de signos que ha desempeñado el papel más importante en el desarrollo del hombre, la lengua (posteriormente el autor dedicará su monografía más conocida, «Pensamiento y lenguaje», al análisis psicológico del idioma). Tras recordar en función de esto la división romana de los instrumentos en tres categorías: «*instrumentum mutum,* instrumento mudo, inanimado; *instrumentum semivocale,* instrumento que posee a medias el lenguaje (los animales domésticos) e *instrumentum vocale,* instrumento que posee el don del lenguaje (el esclavo)», Vigotski observa: «Para los antiguos, el esclavo era un instrumento autodirigido, un mecanismo con una regulación de un tipo particular» (L. S. Vigotski, *El desarrollo de las funciones psíquicas superiores,* Moscú, 1960, p. 117). Estas ideas de Vigotski acerca del papel de los signos en la dirección de la conducta se adelantaron en varias décadas a la ciencia de su época convirtiéndolo en precursor de la cibernética moderna —ciencia del control, comunicación e información— y de la semiótica —ciencia de los signos—. Para la cultura humana —y en particular, para el desarrollo individual cultural— es esencial no tanto la existencia de signos externos, que rigen la conducta, como la gradual conversión de estos signos en internos, circunstancia establecida por vez primera también por Vigotski (en particular en la monografía «Pensamiento y lenguaje», publicada en 1934 y reeditada en el libro: L. S. Vigotski, *Obras psicológicas escogidas,* Moscú, 1956). Partiendo de los trabajos de Vigotski, puede esbozarse el siguiente esquema de gobierno de la conducta humana: 1) las órdenes materializadas fuera del hombre y que no parten de él (por ejemplo, las órdenes de los padres al hijo); 2) las órdenes materializadas fuera del hombre, pero que parten de él (el lenguaje «egocéntrico» de los niños, estudiado por Vigotski, cuyo paralelo se halla en algunas sociedades, en las cuales el monólogo colectivo o lenguaje egocéntrico de los adultos se conserva como forma superviviente del comportamiento social); 3) las órdenes que se forman dentro del propio hombre, gracias a la conversión de los signos externos en internos (por ejemplo, el lenguaje interior, descrito por Vigotski como «egocéntrico», transformado dentro del hombre; la etapa que precede inmediatamente al lenguaje interior la constituyen las palabras que pronuncia el niño en voz alta antes de dormirse, las cuales tienen como condición obligatoria, a diferencia del lenguaje egocéntrico colectivo, la ausencia de oyentes. Ésa es la razón por la cual el discurso antes de dormirse no haya sido estudiado, mediante grabaciones magnetofónicas, hasta estos últimos años; *cf.*: H. R. Weir, *Language in the crib,* The Hague, 1962). Desde este punto de vista, el aprendizaje ha sido descrito en términos cibernéticos como el paso de las órdenes al interior o como la formación de un programa en el hombre. En sus artículos y con-

ferencias de los años treinta, dedicados al análisis de la percepción, la memoria y otras funciones psíquicas superiores, Vigotski muestra que estas funciones no son regidas por el hombre en una edad temprana. La percepción del adulto puede ser descrita como una traducción al lenguaje de los patrones de referencia que se conservan o se forman en la memoria; en edad temprana no se ha formado todavía ni el lenguaje de los patrones de referencia, ni las reglas (programa) de su traducción. Si los niños hasta una edad determinada no rigen la percepción, atención y memoria, son muchos los adultos que carecen de un control de las emociones (afectos) —*cf.* los diversos sistemas psicológicos prácticos, empezando por los antiguos sistemas hindúes, cuya finalidad es la creación de este control—. Estas ideas, aunque expuestas en los trabajos de Vigotski en términos que difieren de la actual terminología cibernética, están directamente relacionadas con los problemas fundamentales, discutidos estos últimos años en la literatura cibernética, del aprendizaje y —de una manera más amplia— de la comparación entre la máquina y el cerebro.

Un gran ciclo de trabajos de Vigotski, realizados experimentalmente y escritos en la década del 30, está consagrado a los problemas de desarrollo y desintegración de las funciones psíquicas que él estudió diacrónicamente (en su historia). Con este motivo Vigotski estudió los problemas de la psicología infantil, entre ellos los de la creación infantil, volviendo de este modo a las cuestiones de la creación a las que dedicó los primeros años de su actividad científica, así como a las de aprendizaje, pedagogía, pedología, defectología; en cada uno de estos dominios efectuó importantes descubrimientos. De particular importancia es el análisis realizado por él de la correlación entre la lengua y la actividad intelectual en el desarrollo del niño (y en el desarrollo del hombre en comparación con el animal). A Vigotski le corresponde el mérito de haber descubierto la diferencia esencial existente entre los significados complejos de las palabras, típicos del lenguaje infantil, pero que se conservan como supervivencias en el lenguaje de los adultos, y los significados conceptuales que se forman en el niño en una etapa posterior de su desarrollo, transformando gradualmente los significados complejos originariamente constituidos. Esta distinción posee un valor fundamental para comprender asimismo la diferencia existente entre la semántica del lenguaje poético y el lenguaje científico, en particular el lenguaje de las ciencias exactas formalizadas. La hipótesis de Vigotski, según la cual la conscienciación del idioma materno (asimilado de forma inconsciente) y el principio de la formación de un pensamiento conceptual corresponden a la época en que el niño asimila otro sistema de signos —el lenguaje escrito o un idioma extranjero— y, posteriormente, los sistemas de signos de la aritmética y de otras ciencias, posee un valor especial para

la teoría del aprendizaje y para la semiótica general. La anticipación a ulteriores descubrimientos científicos, típica de muchos trabajos de Vigotski, se manifestó en su original enfoque del problema del idioma y del intelecto en los animales, en los que no sólo supo apreciar las investigaciones dedicadas al lenguaje de las abejas, no reconocido por aquel entonces entre los lingüistas, sino que avanzó la hipótesis, confirmada posteriormente, acerca de la posibilidad de elaboración de signos-gestos en los monos; en este sentido, es preciso considerarle como el precursor de una nueva ciencia, la zoosemiótica.

En sus estudios del problema de la estructura de la consciencia, a los que consagró los últimos años, Vigotski utilizó ampliamente los datos que le proporcionaban la defectología y la psicología, ciencias que, al igual que la medicina y la psicología experimental, llegó a dominar hasta el punto de que un test introducido por él se conoce con su nombre. Partiendo de la hipótesis de que en el proceso de desintegración de la consciencia las funciones y centros inferiores (más primitivos) ocupan un primer plano y partiendo asimismo de los resultados de su extenso trabajo clínico, Vigotski propuso una original concepción de la localización de las afecciones cerebrales —incluidas las afasias—, que permite «trazar el camino que lleva de las perturbaciones locales de un género determinado a la alteración específica de toda la personalidad en general y de su género de vida» (L. S. Vigotski, «La psicología y la teoría de la localización», en: *Primer congreso ucraniano de neuropatólogos y psiquiatras. Tesis de los informes,* Jarkov, 1934, p. 41). El artículo de Vigotski acerca de las alteraciones de conceptos en la esquizofrenia, en el que se muestra cómo en el proceso de disociación de las formas superiores del pensamiento conceptual lógico surgen estructuras que recuerdan a las formas primitivas o arcaicas del pensamiento complejo, representa un modelo clásico de análisis de las perturbaciones intelectuales del lenguaje, enfocado desde el punto de vista de la psicología social. La investigación del pensamiento complejo y de sus vestigios en el lenguaje infantil y en patología representa un aspecto importante de los ensayos psicológicos y lingüísticos de Vigotski, quien logró evitar una intelectualización (y logización) errónea del lenguaje y de la personalidad difundida en años ulteriores entre muchos autores (también aquí se puede señalar, en parte, la relación que existe entre los últimos trabajos de Vigotski y sus primeros estudios). En los últimos años de su vida Vigotski se interesó por los problemas de la estructura de la personalidad y de la correlación entre intelecto y afecto y empezó a trabajar sobre un libro dedicado a la doctrina de las pasiones de Spinoza (las partes escritas, de interés también para la historia de la filosofía, se refieren ante todo a Descartes).

Una muerte prematura cortó la vida de este científico cuyos rasgos de genialidad dejaron una huella indeleble en una serie de ciencias sociales y biológicas (psicología, psiquiatría, defectología, pedagogía, pedología, lingüística, teoría de la literatura), incluidas algunas que en su época no existan (psicolingüística, semiótica, cibernética). A título póstumo (1934-1935) se publicó una serie de trabajos de Vigotski de primer orden (entre ellos, *Pensamiento y lenguaje* y la recopilación de artículos *El desarrollo mental de los niños en el proceso de aprendizaje*). A partir de 1956 aparecen diversas ediciones de sus trabajos e investigaciones sobre él, y cada vez se perfila con mayor claridad la inmensa influencia que ejerció sobre las ciencias psicológicas de nuestro país. Tras la publicación en 1962 de la traducción norteamericana del libro *Pensamiento y lenguaje,* Vigotski empieza a ser reconocido como uno de los psicólogos más eminentes de la primera mitad del siglo XX. Prueba de ello son opiniones tales como la de Bernstein, profesor de psicología de la Universidad de Londres, el cual considera que la continuación de los trabajos de Vigotski, quien trazó el camino para la fusión de las investigaciones biológicas y sociales, puede tener para la ciencia no menos importancia que el descubrimiento del código genético.

A través de la obra de Vigotski su interés hacia la palabra y el signo, pasa a la correlación entre intelecto y afecto, entre individuo y colectividad. Por eso su monografía «Psicología del arte», dedicada precisamente a estos problemas basándose en el material del arte de la palabra, representa un gran interés no sólo por sí misma, sino también como un eslabón en el desarrollo de la obra de este gran científico.

La primera edición de la «Picología del arte» se basa en el texto mecanografiado que Vigotski preparó para su publicación. Se hicieron en el texto algunas abreviaciones a costa de citas poco importantes.

Al preparar la segunda edición, se confrontó el texto con el manuscrito mecanografiado, con correcciones de Vigotski, que N. I. Kleiman halló en el archivo de S. M. Eisenstein. En los comentarios de la segunda edición se han incluido las notas de Vigotski, las cuales han sido señaladas con un asterisco.

El texto de la monografía sobre *Hamlet* se ha cotejado con los cuadernos manuscritos del autor.

El recopilador y la editorial expresan su agradecimiento a Yu. N. Popov y N. A. Sverchkov, por su labor en la preparación de la primera edición.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE VIGOTSKI

A. N. Leontiev y A. R. Luriva, «Psijologuícheskiye vozzreniya L. S. Vigotskogo». —L. S. Vigotski, *Izbranniye psijologuícheskiye isslédovaniva,* [A. N. Leontiev y A. R. Luriya, Las ideas psicológicas de L. S. Vigotski, en: L. S. Vigotski, Obras psicológicas escogidas], Moscú, 1956, pp. 4-36.

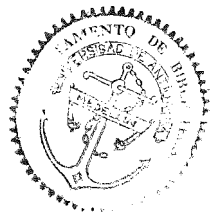
V. N. Kolbanovski, «O psijologuícheskij vzgliadaj L. S. Vigotskogo». —*Voprosi psijologuii* [Acerca de las opiniones psicológicas de L. S. Vigotski, en: Problemas de psicología], 1956, N.º 5, pp. 104-133.

Jerom S. Bruner, Introducción a: *L. S. Vigotsky, Thought and Language,* Cambridge, Mass., 1962.

J. Piaget, «Comments to Vigotsky's critical remarks concerning: *The Language and Thought of the Child*», Cambridge, Mass., 1962.

U. Weinreich, «Review: *Thought and Language,* by L. S. Vigotsky». *American Anthropologist,* 65, 1963, N.º 6, pp. 1401-1404.

S. Senderovich, «Funktsionalnii analis iskusstva». —*Voprosi literaturi* [Análisis funcional del arte, en: Problemas de literatura], 1966, N.º 3, pp. 209-215 (Recensión a la primera edición del libro *Psicología del arte*).



BIBLIOGRAFÍA

1. C. MARX: Prólogo a *Contribución a la crítica de la Economía Política.*
2. C. MARX: *Contribución a la crítica de la Economía Política,* Madrid, 1970.
3. C. MARX: *La ideología alemana,* EPU-Grijalbo, 1970.
4. F. ENGELS: Carta a F. Mehring, 14 de julio de 1893. — Carlos Marx y Federico Engels, *Sobre arte y literatura,* Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1968.
5. AIJENVALD, Y.: *Pojvala praznosti* [Elogio al ocio], recopilación de artículos, Moscú, Kostri, 1922.
6. AIJENVALD, Y.: *Silueti russkij pisatelei* [Siluetas de escritores rusos], fasc. I, Moscú, Nauchnoie slovo, 1910.
7. AIJENVALD, Y.: *Etiudi o zapadnij pisateliaj* [Estudios sobre escritores occidentales], Moscú, Nauchnoie slovo, 1910.
8. ARISTÓTELES: *Poética,* Madrid, Aguilar, 1963.
9. ASKÓLDOV, S.: «Forma i soderzhaniye v iskusstve slova» [Forma y contenido en el arte de la palabra]. — *Literaturnaia misl',* recop. 3, Leningrado, Misl', 1925.
10. BALLY, CH.: *Frantsuzskaia stilistika* [Estilística francesa], Moscú, Izdatel'stvo inostrannoi literaturi, 1951.
11. BALMONT, K.: *Poeziya kak volshebstvo* [La poesía como magia], Moscú, Skorpion, 1915.
12. BÁTIUSHKOV, F. D.: *Istoriya russkoi literaturi XIX veka* [Historia de la literatura rusa del siglo XIX], vol. 4, cap. 9, ed. Mir.
13. BELI ANDRÉI: *Poeziya Bloka* [La poesía de Blok]. — *Vetv',* antología del club de escritores moscovitas, Moscú, ed. Eeverniye dni, 1917.
14. BELI ANDRÉI: *Simbolizm* [El simbolismo], Moscú, Musaguet, 1910.
15. BELINSKI, V. G.: *Hamlet, drama Shakespeare'a.* — *Sobraniye sochinenii* [Hamlet, drama de Shakespeare. — Obras en 3 tomos], vol. 1, Moscú, 1948.
16. BÉJTEREV, V. M.: *Kollektivnaia refleksologuiya* [Reflexología colectiva], Petrogrado, Kolos, 1921.

17. BÉJTEREV, V. M.: *Lichnost' judozhnika v refleksologuicheskom izuchenii* [La personalidad del artista a través de los estudios reflexológicos]. — *Arena,* antología teatral, dir. Yev. Kuznetsov, Petrogrado, Vremiya, 1924.
18. BLONSKI, P.: *Pedagoguika* [Pedagogía], Moscú, Guiz, 1922.
19. BÖRNE, L.: *Hamlet Shakespeare'a. — Polnoie sobraniye sochinenii* [«Hamlet» de Shakespeare. — Obras completas en 3 tomos], vol. 3, San Petersburgo, 1899.
20. BÖRNE, L.: *Iz moyego dnevnika. Razgovori. — Polnoie sobraniye sochinenii* [De mi diario. Conversaciones. — Obras completas], vol. 3, San Petersburgo, 1899.
21. BRANDES, G.: *Shakespeare. Yego zhizn' i proizvedeniya* [Shakespeare. Su vida y obra], vol. 2, Moscú, 1901.
22. BRIÚSOV, V.: «Sintetika poezii» [Síntesis de la poesía]. — *Problemi poetiki.* Recop. de artículos, red. V. Ya. Briúsov, Moscú-Leningrado, Zembliya i fabrika, 1925.
23. BÜCHER, K.: *Rabota i ritm* [Trabajo y ritmo], Moscú, Novaia Moskva, 1923.
24. BÚHLER, K.: *Dujovnoie razvitiye rebionka* [El desarrollo espiritual del niño], Moscú, Novaia Moskva, 1924.
25. CHRISTIANSEN, B.: *Filosofiya iskusstva* [Filosofía del arte], San Petersburgo, Shipovnik, 1911.
26. CROCE, B.: *Estetika kak nauka o virazhenii i kak obschaia lingvistika* [La estética como ciencia de la expresión y como lingüística general], Moscú, 1920.
27. CHUKOVSKI, K.: «Lepiye nelepitsi» [Absurdos absurdos], *Russkii sovremennik,* 1924, N.° 4.
28. CHUZHAK, N. F.: «Pod znakom zhiznestroyeniya (Opit osoznaniya iskusstva dnia)» [Bajo el signo de la construcción de la vida (Ensayo de conscienciación del arte actual], *Lef,* 1923, N.° 1.
29. DARWIN, CH.: *O virazhenii oschuschenii u cheloveka i zhivotnij* [Acerca de la manifestación de sensaciones en el hombre y en los animales], San Petersburgo, 1896.
30. DIDEROT, D.: *Paradoja acerca del comediante,* Madrid, Aguilar, 1964.
31. DOWDEN, E.: *Shakespeare. Kriticheskoie issledovaniye yego misli i yego tvorchestva* [Shakespeare. Estudio crítico de su pensamiento y de su obra], San Petersburgo, Slavianskaia Pechatnia, 1880.
32. EIJENBAUM, B.: *Vokrug voprosa o «formalistaj»* [En torno al problema de los «formalistas»], *Pechat' i revoliutsiya,* libro 5, 1924.
33. EIJENBAUM, B.: *Bolodoi Tolstói* [El joven Tolstoi], Petrogrado-Berlín, ed. Z. I. Grzhebin, 1922.
34. EIJENBAUM, B. M.: *Skvoz' literaturu* [A través de la literatura], rec. de artículos, Leningrado, Academia, 1924.
35. ENGELGARDT: *A. N. Veselovski,* Petrogrado, Kolos, 1924.
36. *Entsiklopedicheskii slovar' Brokhausa i Efrona* [Diccionario enciclopédico de Brokhaus y Efron], vol. III, San Petersburgo, 1891.

37. FISCHER, K.: *Hamlet Shakespeare'a* [Hamlet de Shakespeare], Moscú, Pravda, 1905.
38. FREUD, S.: *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci. — Psicoanálisis del arte,* Madrid, Alianza Editorial, 1970.
39. FREUD, S.: *Metapsicología. — Obras completas,* I, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1967.
40. FREUD, S.: *Los dos principios del suceder psíquico. — Obras completas,* II, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1968.
41. FREUD, S.: *El chiste y su relación con lo inconsciente,* Madrid, Alianza Editorial, 1969.
42. FREUD, S.: *El poeta y la fantasía. — Obras completas,* II, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1968.
43. FREUD, S.: *Psicología de las masas,* Madrid, Alianza Editorial, 1969.
44. FREUD, S.: *Más allá del principio del placer,* Madrid, Alianza Editorial, 1969.
45. FRICHE, V. M.: *Ocherki sotsial'noi istorii iskusstva* [Ensayos de historia social del arte], Moscú, Novaia Moskva, 1923.
46. FRÖBES, J.: *Lehrbuch der experimentalen Psychologie,* Bd II, 1922.
47. GERSHENSON, M.: *Videniye poeta* [La visión del poeta], Moscú, 1919.
48. *Goethe's Gespräche mit Eckermann* (28 April 1827), Berlín, 1955.
49. *Goethe's Werke,* Berlín, Bd XXVIII.
50. GORNFELD, A.: *Boieviye otkliki na mirniye temi* [Ecos bélicos de temas pacíficos], Leningrado, Kolos, 1924.
51. GORNFELD, A.: *Muki slova. Pamiati Pushkina* [Los tormentos de la palabra. En memoria de Pushkin], San Petersburgo, Svetoch, 1906.
52. GORNFELD, A.: «O tolkovanii judozhestvennogo proizvedeniya» [Acerca de la interpretación de la obra de arte], *Russkoie bogatsvo,* San Petersburgo, 1912, febrero.
53. GORNFELD, A.: *Puti tvorchestva. Stat'i o judozhestvennom slove* [Los caminos de la creación. Artículos sobre el lenguaje literario], Petrogrado, Kolos, 1922.
54. GRAMMONT, M.: *Les vers français, ses moyens d'expression, son harmonie,* París, 1913.
55. GRIGÓRIEV APOLLÓN: *Velikii traguik. Rasskaz iz knigui: «Odisseia o poslednom romantike»* [El gran trágico. Narración del libro «La odisea del último romántico»], Moscú, Universal'naia biblioteka, 1915.
56. GRIGÓRIEV APOLLÓN: *Ofeliya. — Poln. sobr. soch. i pisem* [Ofelia. — Obras completas y correspondencia en 12 tomos], vol. 7.
57. GRIGÓRIEV, M. S.: *Vvedeniye v poetiku* [Introducción a la poética], parte I, Moscú, 1924.
58. GROSS, K.: *Dushevnaia zhizn' rebionka* [La vida anímica del niño], Kiev, 1916.
59. GUYEAU, JEAN MARIE: *Iskusstvo s tochki zreniya sotsiologuii* [El arte desde el punto de vista de la sociología], San Petersburgo, ed. L. F. Panteléiev, 1891.

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS UNIVERSIDAD MEDELLIN

60. HAMANN, R.: «Estetika» [Estética], *Problemi estetiki,* 1913.
61. HAUSENSTEIN, W.: *Iskusstvo i obschestvo* [Arte y sociedad], Moscú, Novaia Moskva, 1923.
62. HAUSENSTEIN, W.: *Opit sotsiologuii izobrazitel'nogo iskusstva* [Ensayo de una sociología de las artes plásticas], Moscú, Novaia Moskva, 1924.
63. HENNEQUIN, E.: *Opit postroyeniya nauchnoi kritiki (Estopsijologuiya)* [Ensayo de elaboración de una crítica científica (Estopsicología)], ed. de la revista *Russkoie botatsvo,* 1892.
64. IVANOV VIACH.: *Borozdi i mezhi. Opiti esteticheskiye i kriticheskiye* [Surcos y linderos. Ensayos de estética y crítica], Moscú, Musaguet, 1916.
65. IVANOV VIACH.: *Po zviozdam* [Por las estrellas], San Petersburgo, ed. Ori, 1909.
66. IVANOVSKI, B.: *Metodoguiya vvedeniya v nauku i filosofiyu* [Metodología de la introducción a la ciencia y a la filosofía], 1923.
67. IZMAÍLOV, A. A.: Artículo en *Polnoie sobraniye sochinenii Chejova* [Obras completas de Chéjov], vol. 22, Petrogrado, 1918, pp. 264-265.
68. JAMES, W.: *Mnogoobraziye religioznogo opita* [La variedad de la experiencia religiosa], ed. de la revista *Russkaia Misl',* 1910.
69. KALLASH, V. V.: «Liricheskiye stijotvoreniya i basni Krilova». — I. A. KRILOV: *Polnoie sobraniye sochinenii* [Poesías líricas y fábulas de Krilov. — I. A. Krilov, Obras completas], San Petersburgo, Prosveschenije, 1905.
70. KENÉVICH, V.: *Bibliograficheskiye i istoricheskiye primechaniya k basniam Krilova* [Notas bibliográficas e históricas a las fábulas de Krilov], San Petersburgo, 1868.
71. KIRPÍCHNIKOV, A. I.: *Ocherki po istorii novoi russkoi literaturi* [Ensayos sobre historia de la literatura rusa moderna], San Petersburgo, 1896.
72. KRUCHENIJ, A.: *Deklaratsiya zaumnogo yazika* [Declaración del lenguaje transracional], Bakú, 1921.
73. KÜLPE, O.: *Vvedeniye v filosofiyu* [Introducción a la filosofía], San Petersburgo, 1908.
74. KÜLPE, O.: «Sovremennaia psijologuiya mishleniya». — *Noviye idei v filosofii. Sbornik shestnadtsatii. Psijologuiya mishleniya* [La moderna psicología del pensamiento. — Nuevas ideas en filosofía. Cuaderno dieciséis. Psicología del pensamiento], San Petersburgo, Obrazovaniye, 1914.
75. KÜLPE, O.: *Der gegenwärtige Stand der experimentalen Aesthetik,* 1906.
76. LAFONTAINE, J. DE: *Fables, précedées de la vie d'Esope,* Tours, 1885.
77. LALO, CH.: *Vvedeniye v estetiku* [Introducción a la estética], Moscú, Trud, 1915.
78. LANGE, K.: *Das Wesen der Kunst,* Bd I, 1901.
79. LAZURSKI, A. F.: «O vliyanii razlichnogo chteniya na jod assotsiatsii» [Acerca de la influencia de diversas lecturas en el curso de las asociaciones]. — *Nevrologuicheskii vestnik,* vol. 8, fasc. 3, 1900.
80. LAZURSKI, A. F.: *Psijologuiya obschaia i eksperimental'naia* [Psicología general y experimental], Leningrado, 1925.

81. LESSING, G. E.: *Gesammelte Werke, hrsg. von Paul Rilla,* Bd IV, Berlín, 1955.
82. LUNACHARSKI, A. V.: *K voprosu ob iskusstve. Etiudi* (sb. stat'ei) [En torno al problema del arte. Ensayos (recop. de artículos)], Moscú-Petrogrado, 1922.
83. LUNACHARSKI, A. V.: *Osnovi pozitivnoi estetiki* [Fundamentos de estética positiva], Moscú-Petrogrado, 1923.
84. MAIER, H.: *Psichologie de emotionalen Denkens,* Tübingen, 1908.
85. MEREZHKOVSKI, D. S.: *Tolstoi i Dostoievski. — Polnoie sobraniye sochinenii* [Tolstoi y Dostoievski. — Obras completas], vol. 9, Moscú, Russkoie slovo, 1914.
86. MEUMANN, E.: *Estetika* [Estética], parte I, 1919.
87. MEUMANN, E.: *Estetika,* ch. II. *Sistema estetiki* [Estética, parte II. Sistema de la estética], Moscú, 1920.
88. MEYER, TH. A.: *Das Stilgesetz der Poesie,* Leipzig, Hirzel, 1901.
89. MOLOZHAVI, S., y SHIMKÉVICH, Y.: *Problemi trudovoi shkoli v marksitskom osveschenii* [Problemas de la escuela laboral a la luz del marxismo], Moscú, Rabotnik prosveschemiya, 1924.
90. MÜLLER, V. K.: *Drama i teatre epoji Shakespeare'a* [Drama y teatro en la época de Shakespeare], Leningrado, 1925.
91. MÜLLER-FREIENFELS, R.: *Psychologie der Kunst,* Bd I, Leipzig-Berlín, 1922.
92. MÜLLER-FREIENFELS, R.: *Psychologie der Kunst,* Bd II, Leipzig-Berlín, 1923.
93. MÜNSTENBERG, G.: *Grundzüge der Psychotechnik,* Leipzig, 1920.
94. NEUFELD, J.: *Dostoievski. Psijoanaliticheskii ocherk pod red. prof. Freuda* [Dostoievski. Estudio psicoanalítico, red. prof. Freud], Leningrado-Moscú, ed. Petrogrado, 1925.
95. NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia. Obras completas,* vol. 5, Buenos Aires, Aguilar, 1961.
96. NIETZSCHE, F.: *Así hablaba Zarathustra. Obras completas,* vol. 3, Buenos Aires, Aguilar, 1961.
97. ODOIEVSKI, V. F.: *Russkiye nochi* [Noches rusas], Moscú, Put', 1913.
98. ORSHANSKI, I.: *Mejanizm nervnij protsessov* [El mecanismo de los procesos nerviosos], San Petersburgo, 1898.
99. ORSHANSKI, I.: *Judozhestvennoie tvorchestvo* [La creación artística], Moscú, 1907.
100. OVSIÁNIKO-KULIKOVSKI, D.: *Sobraniye sochinenii,* t. 6, «Psijologuiya misli i chuvstva. Judozhestvennoie tvorchestvo. Lirika kak osobii vid tvorchestva. Krizis russkij ideologuii» [Obras, vol. 6, Psicología del pensamiento y de la emoción. La creación artística. La lírica como género especial de la creación artística. La crisis de las ideologías rusas], San Petersburgo, 1914.
101. OVSIÁNIKO-KULIKOVSKI, *Yazik i iskusstvo* [Lengua y arte], San Petersburgo, 1895.

102. PETRAZHITSKI, L. I.: *Vvedeniye v izucheniye prava i nravstvennosti. Osnovi emotsional'noi psijologuii* [Introducción al estudio del derecho y la moral. Fundamentos de psicología emocional], San Petersburgo, 1907.
103. PETROVSKI, M.: «Morfologuiya pushkinskogo Vistrela». — *Problemi poetiki* [Morfología de «El disparo» de Pushkin. — Problemas de poética], recop. de artículos, red. V. Ya. Briúsov.
104. PLATÓN, *Ion, Obras completas,* II, Madrid, 1936.
105. PLEJÁNOV, G. V.: *Iskusstvo. Sb. stat'ei* [El arte. Recopilación de artículos], Moscú, Novaia Moskva, 1922.
106. PLEJÁNOV, G. V.: *Literatura i estetika* [Literatura y estética], vol. 1, Moscú, 1958.
107. PLEJÁNOV, G. V.: *Osnovniye voprosi marksisma* [Problemas fundamentales del marxismo], Moskovskii rabochii, 1922.
108. POKROVSKI, V. (sos.): *I. A. Krilov. Yego zhizn' i sochineniya. Sb. istoriko-literaturnij stat'ei* [I. A. Krilov. Su vida y su obra. Recop. de artículos histórico-literarios], 3.ª edición, Moscú, 1911.
109. POTEBNIÁ, A. A.: *Iz zapisok po teorii slovesnosti.* «Poeziya i proza. Tropi i figuri. Mishleniye poeticheskoie i mificheskoie» [Apuntes de teoría de la literatura. Poesía y prosa. Tropos y figuras. Pensamiento poético y mítico], Jarkov, 1905.
110. POTEBNIÁ, A. A.: *Iz lektsii po teorii slovesnosti.* «Basnia. Poslovitsa. Pogovorka» [Lecciones de teoría de la literatura. Fábula. Refrán. Proverbio], Jarkov, 1894.
111. POTEBNIÁ, A. A.: *Misl' i yazik* [Pensamiento y lenguaje], Jarkov, 1913, 5.ª edición.
112. PRILUKO-PRILUTSKI, N. G. (sost.): *I. A. Krilov. Zhizn' i tvorchestvo* [I. A. Krilov. La vida y la obra], San Petersburgo-Varsovia, Oros, 1901.
113. *Pushkinskii sbornik,* Colección pushkiniana, 1923.
114. RANK, O., y SACHS, H.: *Znacheniye psijoanaliza v naukaj o duje* [La importancia del psicoanálisis en las ciencias del espíritu], San Petersburgo, 1913.
115. RANK, O.: *Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie,* Leipzig, 1918.
116. REFORMATSKI, A. A.: *Opit analiza novellisticheskoi kompozitsii* [Ensayo de análisis de la composición de la novela corta], Moscú, 1922.
117. ROMÁNOV, K.: *Sochineneniya v 3-j tomaj* [Obras en 3 tomos].
118. RÜMELIN, G.: *Shakespeare-Studien,* Stuttgart, 1866.
119. *Sadok sudei,* vol. II, San Petersburgo, Zhuravl', 1914.
120. SCHILDER, P.: *Medezinische Psychologie für Arzte und Psychologen,* Berlín, 1924.
121. SCHILLER, *Cartas sobre la educación estética del hombre,* Madrid, 1963.
122. SCHLEGEL, AUGUST WILHELM: *Vorlesungen, Über dramatische Kunst und Literatur,* Heidelberg, Mohr und Winter, 1817, S. 3-14.
123. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación,* Buenos Aires, Aguilar, 1960.

124. *Shakespeare v perevode i ob'iasnenii A. L. Sokolovskogo* [Shakespeare en versión y comentarios de A. L. Sokolovski], vol. 2, San Petersburgo, 1909.
125. SHKLOVSKI, V.: «El arte como procedimiento». — En: *Formalismo y vanguardia,* Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.
126. SHKLOVSKI, V.: «O poezii i zaumnom yazike». — *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo yazika* [Sobre poesía y la lengua transracional. — Poética. Colección de teoría del lenguaje poético], fasc. 3, Petrogrado, Opoyaz, 1919.
127. SHKLOVSKI, V.: *Potebniá.* — *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo yazika* [Potebniá. — «Poética. Colección de teoría del lenguaje poético»], fasc. 3, Petrogrado, Opoyaz, 1919.
128. SHKLOVSKI, V.: *Rozánov* (*Sbornik po teorii poeticheskogo yazika,* vip. 4) [Rozánov (Colección de teoría del lenguaje poético, fasc. 4)], Petrogrado, Opoyaz, 1921.
129. SHKLOVSKI, V.: «Sviaz' priyomov siuzhetoslozheniya s obschimi priyemami stilia». — *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo yazika* [Relación entre los procedimientos de construcción del argumento y los procedimientos generales del estilo. — Poética. Colección de teoría del lenguaje poético], fasc. 3, Petrogrado, Opoyaz, 1919.
130. SHKLOVSKI, V.: «*Tristram Shandy*» *Sterna i teoriya romana (Sborniki po teorii poeticheskogo yazika* vip. 4, ch. 2) [*Tristram Shandy* de Stern y la teoría de la novela (Colección de teoría del lenguaje poético, fasc. 3, p. 2)], Petrogrado, Opoyaz, 1921.
131. SOLOGUB, F.: *Iskusstvo nashij dnei* [El arte de nuestros días], Russkaia misl', 1915.
132. SPET, G.: «Problemi sovremennoi estetiki» [Problemas de estética moderna], rev. *Iskusstvo,* 1923, N.° 1.
133. STOROZHENKO, N. I.: *Opiti izucheniya Shakespeare'a* [Ensayos de estudio de Shakespeare], Moscú, 1902.
134. TAINE, H.: *Ob iskusstve* [Sobre el arte], Moscú, 1922.
135. *Teatr i stsena epoji Shakespeare'a* [El teatro y la escena en la época de Shakespeare], 1918.
136. TEN-BRINK, B.: *Shakespeare. Lektsii* [Shakespeare. Lecciones], San Petersburgo, 1898.
137. TINIÁNOV, Y.: *Problema stijotvornogo yazika* [El problema del lenguaje versificado], Leningrado, Academia, 1924.
138. TITCHENER, E. B.: *Uchebnik psijologuii* [Manual de psicología], parte I, Moscú, Mir, 1914.
139. TOLSTOI, L. N.: *Kreitserova sonata.* — *Polnoie sobraniye sochinenii* [Sonata a Kreutzer. — Obras completas], vol. 27, Moscú, 1936.
140. TOLSTOI, L. N.: *O Shakespeare'e i o drame.* — *Polnoie sobraniye sochinenii* [Sobre Shakespeare y el drama. — Obras completas], vol. 35, Moscú, 1950.
141. TOLSTOI, L. N.: *Pis'mo k Strajovu 23 aprelia 1876g.* — *Polnoie sobrani-*

ye sochinenii [Carta a Strajov del 23 de abril de 1876. — Obras completas], vol. 62, Moscú, 1953.
142. TOLSTOI, L. N.: *Predisloviye k dnevniku Amielia. — Polnoie sobraniye sochinenii* [Prólogo al diario de Amiel. — Obras completas], vol. 29, Moscú, 1950.
143. TOLSTOI, L. N.: *Chto takoie iskusstvo? — Polnoie sobraniye sochinenii* [¿Qué es el arte? — Obras completas], vol. 30, Moscú, 1951.
144. TOMASHEVSKI, B.: *Russkoie stijoslozheniye. Metrika* [Versificación rusa. Métrica], Petrogrado, Academia, 1923.
145. TOMASHEVSKI, B.: *Teoriya literaturi (Poetika)* [Teoría de la literatura (Poética)], Leningrado, Guiz, 1925.
146. UZIN, V. S.: *O povestiaj Belkina. Iz kommentariyev chitatelia* [Acerca de los relatos de Belkin. Comentarios de un lector], Petrogrado, Akvilon, 1924.
147. VERESÁIEV, V. V.: *Zhivaia zhizn'*, ch. I, *O Dostoievskom i L've Tolstom* [La vida viva, parte I, Sobre Dostoievski y León Tolstoi], Moscú, ed. T-vo Kushneriov i K.°, 1911.
148. VESELOVSKI, A.: *Tri glavi iz istoricheskoi poetiki. — Sobr. soch.* [Tres capítulos de poética histórica. — Obras], vol. 1, San Petersburgo, 1906.
149. VODOVÓZOV, V.: «O pedagoguicheskom znachenii basen Krilova» [Acerca del valor pedagógico de las fábulas de Krilov]. — *Zhurnal Ministerstva Narodnogo prosvescheniya,* 1962, N.° 12.
150. VOLKENSTEIN, V.: *Dramaturguiya. Metod issledovaniya dramaturguicheskij proizvedenii* [Dramaturgia. Método de investigación de las obras dramáticas], Moscú, Novaia Moskva, 1923.
151. VOLKELT, J.: *Sovremenniye voprosi estetiki* [Problemas actuales de la estética], San Petersburgo, ed. de la revista *Obrazovaniye,* 1900.
152. VOLKELT, J.: *System der Aesthetik,* Bd I, 1900.
153. WILDE, O.: *Pluma, lápiz y veneno. — Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1951.
154. WILDE, O.: *El crítico artista. — Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1951.
155. WUNDT, W.: *Osnovi fisiologuicheskoi psijologuii* [Fundamentos de psicología fisiológica], vol. 3, San Petersburgo.
156. WUNDT, W.: *Volkerpsychologie, Teil II.*
157. YAKUBINSKI, L.: «O zvukaj stijotvornogo yazika». — *Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo yazika* [Acerca de los sonidos del lenguaje versificado. — Poética. Colección de teoría del lenguaje poético], fasc. 3, Petrogrado, Opoyaz, 1919.
158. YERMAKOV, IV. DM.: *Ocherki po analizu tvorchestva N. V. Gogolia* [Ensayo de análisis de la obra de N. V. Gógol], Moscú-Petrogrado, Guiz, 1923.
159. YERMAKOV, IV. DM.: *Etiudi po psijologuii tvorchestva A. S. Pushkiana (Opit organicheskogo ponimaniya «Domika v Kolomne», «Proroka» i malen'kij traguedii)* [Estudios de psicología de la obra de A. S. Pushkin

(Ensayo de interpretación orgánica de *La casita en Kolomna, El profeta* y las pequeñas tragedias)], Moscú-Petrogrado, 1923.
160. YEVLÁJOV, A.: *Vvedeniye v filosofiyu judozhestvennogo tvorchestva. Opit istoriko-literaturnoi metodologuii* [Introducción a la filosofía de la creación artística. Ensayo de metodología histórico-literaria], vol. I, Varsovia, 1910.
161. ZHIRMUNSKI, V.: *Vvedeniye v metriku. Teoriya stija* [Introducción a la métrica. Teoría del verso], Leningrado, Academia, 1925.
162. ZHIRMUNSKI, V.: *Voprosi teorii literaturi (stat'i 1916-1926 godov)* [Problemas de teoría de la literatura (artículos de 1916-1926)], Leningrado, Academia, 1928.
163. ZHIRMUNSKI, V.: «Zadachi poetiki». — *Zadachi i metodi izucheniya iskusstv* [Problemas de poética. — Problemas y métodos de estudio de las artes], Petrogrado, Academia, 1924.
164. ZHUKOVSKI, V. A.: *Sochineniya* [Obras], Moscú, Goslitizdat, 1954.

DEPARTAMENTO UNIVERSID

ÍNDICE

PRÓLOGO de A. N. Leontiev 7

PSICOLOGÍA DEL ARTE
Prefacio 17

EN TORNO A LA METODOLOGÍA DEL PROBLEMA
Capítulo I. — El problema psicológico del arte 25

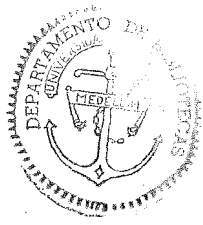
CRÍTICA
Capítulo II. — El arte como conocimiento 47
Capítulo III. — El arte como procedimiento 73
Capítulo IV. — El arte y el psicoanálisis 99

ANÁLISIS DE LA REACCIÓN ESTÉTICA
Capítulo V. — Análisis de la fábula 119
Capítulo VI. — «Sutil veneno». Síntesis . . . . . 1[illegible]
Capítulo VII — Aliento apacible . . . . . .
Capítulo VIII. — La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca .

PSICOLOGÍA DEL ARTE
Capítulo IX. — El arte como «catarsis» 24
Capítulo X. — Psicología del arte 267
Capítulo XI. — El arte y la vida 295
ANEXO. — I. Bunin. — Aliento apacible 321

LA TRAGEDIA DE HAMLET, PRÍNCIPE DE DINAMARCA, DE W. SHAKESPEARE 327

COMENTARIOS 511

BIBLIOGRAFÍA. 519

Impreso en el mes
de abril de 1972
en los talleres de
GRÁFICAS DIAMANTE,
Zamora, 83, Barcelona.